# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

632

*febrero 2003*

**DOSSIER:**
Aspectos de la cultura uruguaya

**Nora Catelli**
Raymond Williams y Slavoj Zizek

**Ricardo Rodríguez Pereyra**
Cine y homosexualidad en la Argentina

**Entrevista con Graham Swift**

**Notas sobre poesía española contemporánea, el festival de Teatro Clásico de Mérida y Alexandre Dumas**

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL

Cuadernos Hispanoamericanos: Avda. Reyes Católicos, 4
28040 Madrid. Teléfs: 91 5838399 - 91 5838400 / 01
Fax: 91 5838310 / 11 / 13
e-mail: Cuadernos.Hispanoamericanos@aeci.es

Imprime: Gráficas VARONA
Polígono «El Montalvo», parcela 49 - 37008 Salamanca

Depósito Legal: M. 3875/1958 - ISSN: 1131-6438 - NIPO: 028-02-003-1

Los índices de la revista pueden consultarse en el HAPI
(Hispanic American Periodical Index), en la MLA Bibliography
y en Internet: www.aeci.es

# 632 ÍNDICE

**DOSSIER**
**Aspectos de la cultura uruguaya**



**PUNTOS DE VISTA**



**CALLEJERO**

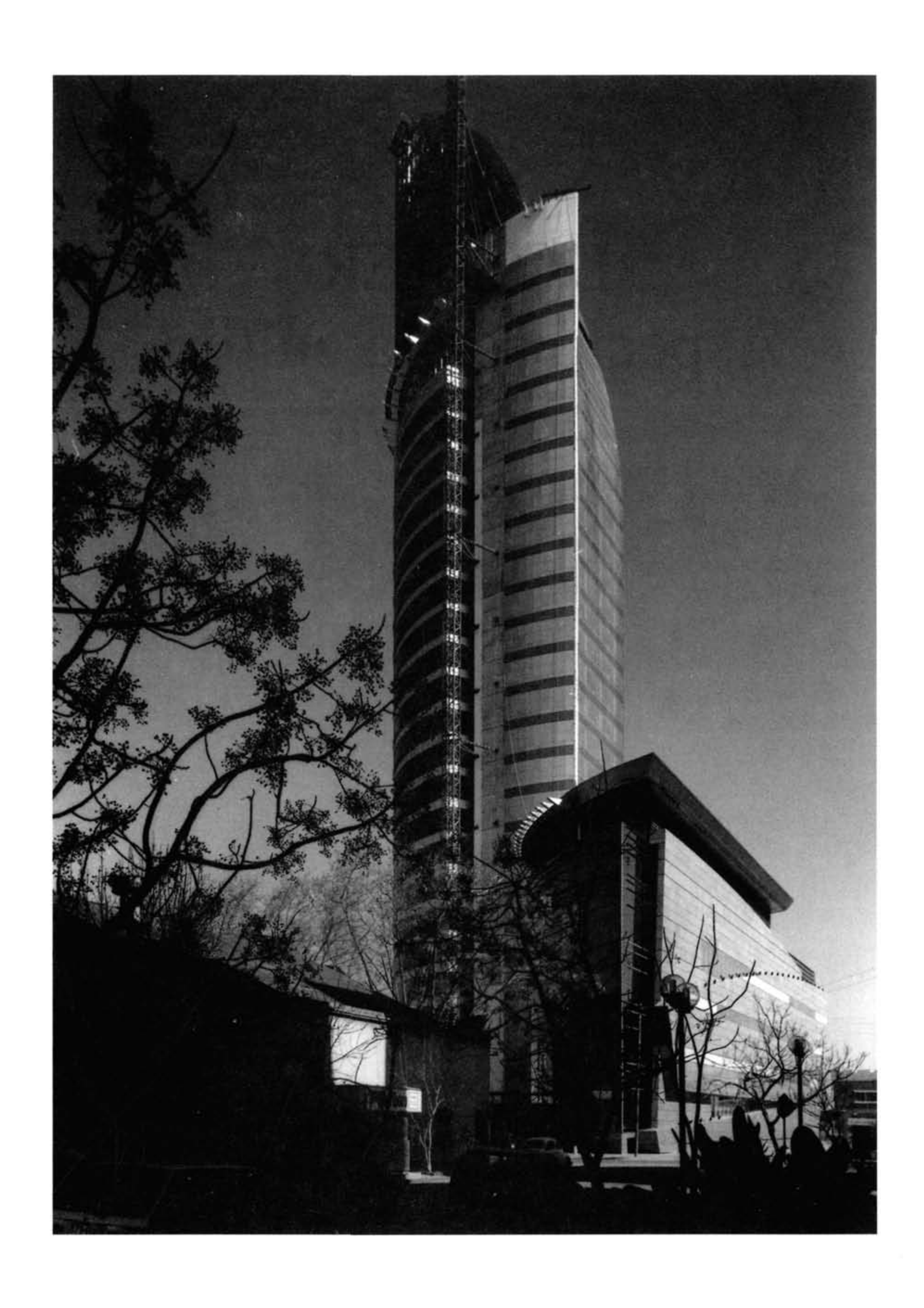
**BIBLIOTECA**



*Las ilustraciones son gentileza de doña Elena Ezquerra de Alvar y la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior.*

# DOSSIER
# Aspectos de la cultura uruguaya

**Coordinador:**
**FERNANDO AÍNSA**



*Torre de las Comunicaciones de ANTEL.* Arq. Carlos Ott Buenafama.

# Reencuentro y reconstrucción en el ensayo histórico y literario

*Wilfredo Penco*

Si 1985 puede ser considerado un año clave en el proceso histórico uruguayo contemporáneo es porque fue asumido socialmente de ese modo. Tuvo el carácter de inflexión discriminatoria entre la dictadura instaurada doce años antes y la recuperación democrática que dio comienzo con la asunción de un gobierno surgido de las urnas, aun en medio de proscripciones, encarcelamientos y otras severas limitaciones, y con la reapertura del Parlamento como caja de resonancia política en un país donde los partidos habían sido prohibidos o pasado a receso durante tanto tiempo. El cercenamiento de libertades repercutió directamente sobre la actividad intelectual y en particular sobre la imaginación ensayística, la especulación filosófica y el ejercicio crítico en los años precedentes. La circulación de ideas, los debates públicos, las investigaciones tanto históricas como literarias estuvieron acotadas o condicionadas por un régimen que no admitió desbordes a los esquemas impuestos y sometió a los medios de comunicación y al sistema educativo a sus exigencias y necesidades autoritarias. No obstante, desde las tribunas que fue posible levantar se filtraron vínculos con un pasado estigmatizado durante más de una década por los centros de poder y la difícil tarea reconstructora de una sociedad dividida, erosionada y censurada comenzó a dar resultados en los inmediatos años previos al fin de la dictadura.

La comunidad intelectual había sido una de las más afectadas por el golpe de Estado de 1973 y además del silencio al que obligaron la cárcel o el ostracismo de varios escritores, el exilio de otros hizo que la producción cultural se disgregara. Una primera línea verificada con la reinstitucionalización democrática se orientó hacia el reencuentro y la reconstrucción en materia cultural. Pero rehacer el tejido dañado, asegurar una continuidad enriquecida desde la diversidad de experiencias, tender puentes en búsqueda de acercamientos y cohesión, podían plantearse más como aspiraciones que como objetivos alcanzables, ya que la nueva realidad desplegó inconvenientes de adaptación, lenguajes cuestionados, enfoques anacrónicos, incomprensiones y desentendimientos inevitables.

Pese a esas dificultades, las instancias políticas de 1985 permitieron culminar un trabajo colectivo que puede estimarse emblemático –con sus virtudes y sus defectos– como esfuerzo que integró aportes generacionales e ideológicos a lo largo de más de quince años. Se había iniciado a fines de la década de 1960, cuando Ángel Rama (fallecido en 1983) regresó de La Habana con la idea de elaborar un *Diccionario de literatura uruguaya* en el marco de un vasto plan latinoamericano que incluía las respectivas versiones nacionales. El proyecto, de índole colectiva, cuya coordinación correspondió inicialmente a figuras representativas de la generación del 45 como el propio Rama, Idea Vilariño, Mario Benedetti y, poco después, José Pedro Díaz, no pudo ser continuado en los términos concebidos en su origen y apenas fue abastecido con discreción y perseverancia de informaciones fragmentarias –sobre todo las escasas que circulaban desde el exterior– hasta su puesta al día, ya en democracia, con relevos generacionales y su publicación en 1987 bajo la dirección editorial de Alberto Oreggioni. Los dos tomos del *Diccionario* (al que se sumó un tercero destinado a libros, revistas, movimientos y promociones literarias, en 1991), significaron, de algún modo, en un plano simbólico, pese a sus carencias y contradicciones, la continuidad más profunda de un proceso cultural interrumpido y distorsionado por la fuerza tras el golpe de Estado de 1973.

## La dictadura como objeto de estudio

El período de la dictadura fue uno de los objetos de estudio más inmediato, principalmente por parte de historiadores y periodistas. Además de numerosos aportes testimoniales (sobre todo de los medios opositores hasta entonces amordazados), las investigaciones se multiplicaron con diversidad de esfuerzos y perspectivas. El enfrentamiento de las Fuerzas Armadas y el movimiento guerrillero, los entretelones del propio gobierno militar y las negociaciones que habilitaron la salida del régimen *de facto*, fueron algunos de los temas más frecuentados. Aunque importantes materiales (como los elaborados por Luis Casal Beck) tuvieron difusión sólo a través de la prensa y esperan ser recogidos en volumen, varios trabajos ambiciosos –incluidos los de especialistas extranjeros– circularon en libro como los de François Lerin y Cristina Torres, Nelson Caula y Alberto Silva, Diego Achard, Charles Gillespie, Alfonso Lessa, Scott Myers, Álvaro Alfonso. A medio camino entre la historia y la ciencia política se sitúan los ensayos de Carina Perelli, Juan Rial, Selva Márquez, Chirico Gabriel Ramírez (pseudónimo) y Andrea Gayoso.

El campo estrictamente historiográfico abarcó desde la interpretación que incluye, deliberadamente desde el título, un juicio comprometido, como el ensayo de Oscar H. Bruschera: *Las décadas infames* (1986), hasta una visión que procuró ordenar, de modo sintético y casi introductorio, el propio desarrollo de los acontecimientos, titulada *Breve historia de la dictadura* (1987, reeditada en 1991), de Gerardo Caetano y José Pedro Rilla. La dictadura por dentro, en su lenguaje e ideología, fue examinada por Isabela Cose y Vania Marcarián en *1975: Año de la Orientalidad* (1996). Como contrapartida, Clara Aldrighi se ocupó de los aspectos ideológicos del Movimiento de Liberación Nacional (Tupamaros) en *La izquierda armada* (2001).

Las estructuras de los partidos políticos y el sistema electoral constituyeron, con la apertura democrática, el otro centro de atención de historiadores y cientistas políticos (Dieter Nohlen, J. Rial, Luis Eduardo González, Jorge Lanzaro, María Emilia Pérez Santarcieri, G. Caetano, J. P. Rilla, Oscar Bottinelli, Pablo Mieres, Rodolfo González, Agustín Canzani, Constanza Moreira, Romeo Pérez, etc.) con una producción muy amplia y variada.

Si el período dictatorial generó tanto interés, por razones que se vinculaban con su clausura, el golpe de Estado de marzo de 1933 –antecedente de gobierno de fuerza en el Uruguay del siglo XX– dio lugar también a estudios particularizados. Raúl Jacob, que ya se había ocupado de la dictadura de Gabriel Terra (1983), repasó junto a Caetano, en tres tomos, *El nacimiento del terrismo* (1989, 1990, 1991). Rodolfo Porrini, por su parte, realizó una investigación a propósito de *Derechos humanos y dictadura terrista* (1994). Y, en una línea más abarcadora, Juan Oddone dio a conocer en 1990 un estudio sobre los años 1929-1945 concentrado en los efectos de la depresión y la guerra mundial. Ana Frega, Mónica Maronna e Yvette Trochon avanzaron hasta *Baldomir, la restauración democrática* (1987). Los gobiernos de José Batlle y Ordóñez y su ideología merecieron estudios detenidos de R. Jacob, J. P. Rilla, Manuel Claps y Mario Daniel Lamas. En *El joven Quijano. Izquierda nacional y conciencia crítica* (1986) de Caetano y Rilla, y en *La República Conservadora* (dos tomos, 1992 y 1993) de Caetano, fueron tratadas con agudeza las primeras décadas del siglo.

La historia social tuvo en Carlos Zubillaga y Jorge Balbis dos consecuentes estudiosos que culminaron sus investigaciones en los cuatro tomos de la *Historia del movimiento sindical uruguayo* (1985, 1986,1988 y 1992). Zubillaga trabajó también, junto a Mario Cayota, sobre los conflictos de la Iglesia católica y el Estado a comienzos del siglo XX. Temas similares encararon Caetano y Roger Geymonat. También José Pedro Barrán en *La espiritualización de la riqueza. Catolicismo y economía en Uruguay:*

*1730-1900* (1998). Gonzalo Fernández se remontó a principios de siglo para rescatar, en una minuciosa crónica histórica, las peripecias del anarquismo en *Historias de bandidos* (1994) y Fernando López D´Alesandro inició el estudio de la *Historia de la izquierda uruguaya* (de la que aparecieron sólo tres tomos, 1988, 1990, 1992). Con un enfoque marxista, las historiadoras Lucía Sala de Touron y Rosa Alonso Eloy repasaron el período entre 1828 y los comienzos de la Guerra Grande, en sus aspectos económicos, sociales, políticos e ideológicos, en *El Uruguay comercial, pastoril y caudillesco* (dos tomos,1986 y 1991).

La historia de empresas, empresarios, comerciantes y financistas contó con los aportes decisivos de Raúl Jacob y Alcides Beretta. El primero desarrolló planteos originales en títulos como *La valija del tío Hugo* (1995) y *La quimera del oro* (2000). Beretta trabajó con rigor varias obras, entre la que destaca la más reciente: *Los hijos de Hefestos. El concurso de la inmigración italiana en la formación del empresariado uruguayo. 1875-1930* (1998). El movimiento inmigratorio concitó la atención de otros estudiosos que documentaron viajes, peripecias y radicaciones de gallegos, vascos, judíos, italianos, entre otros, en el Uruguay. En este línea de trabajo se inscriben los cuatro volúmenes de la inconclusa serie *Nuestras raíces* (1990) dirigida por Daniel Vidart y Renzo Pi Hugarte. Estudios de historia económica dieron a conocer Roque Faraone (1987), Julio Millot y Magdalena Bertino (1991, 1996), José Claudio Williman (1984, 1986, con reedición corregida y aumentada en 1994), entre otros. Arturo Ariel Bentancour se ocupó, en particular, de *El Puerto colonial de Montevideo*, su crecimiento económico y sus años de crisis (dos tomos: 1997, 1999).

El género biográfico fue frecuentado con variedad de criterios y está representado en volúmenes colectivos como *Mujeres uruguayas. El lado femenino de nuestra historia* (dos tomos, 1997, 2001) y *Once biografías. Uruguayos notables* (1999). Raquel Pereda publicó biografías de artistas plásticos (Saez, Petrona Viera, Cúneo, Barradas, Blanes Viale, Torres García, Figari, Carlos Alberto Castellanos). También destacan, por su penetrante escritura, *Aarón de Anchorena, una vida privilegiada* (1998) de Napoleón Baccino Ponce de León e *Isabelino Gradín. Testimonio de una vida* (2000) de Carina Blixen. Merece ser mencionado asimismo el trabajo de María Emilia Pérez Santarcieri: *Nombres femeninos en el Nomenclator de Montevideo* (2000). A los estudios históricos de la mujer en el Uruguay –en los que incursionaron Graciela Sapriza, Daniela Bouret, Laura Weigle y otras autoras– se sumó recientemente *El silencio y la voz* (2001) de Aníbal Barrios Pintos.

*El glorioso montevideano. Vida y obra de José Manuel Pérez Castellano (1742-1815)* (Tomo I, 1989, Tomo II, 1999) es obra de Fernando Mañé Garzón, biógrafo de médicos uruguayos, al igual que Jorge Lockhart y Horacio Gutiérrez Blanco. A la trayectoria de José Pedro Varela y su reforma educativa dedicaron su atención Jorge González Albistur y Jaime Monestier. La vida cotidiana en el Uruguay de Varela y Lorenzo Latorre fue repasada por Enrique Méndez Vives en *La tiza y el sable* (1993). Juan Álvarez Márquez abordó, en el campo literario, la vida de *Susana Soca, esa desconocida* (2001). Además de los aportes de la *Revista del Instituto de Estudios Genealógicos* –de aparición irregular–, Ricardo Goldaracena, Julio Silva y Antuña, Ángel Ayestarán, José María Monterroso Davesa, entre varios, contribuyeron a la tarea de reconstrucción de las familias uruguayas.

En el ámbito histórico que conecta a España con el continente se sitúan *Las consecuencias del tratado de Madrid en la desarticulación de la frontera demográfica de la Banda Oriental. 1750-1761* (1999) de Juan José Arteaga y *El Bien Nacer. Limpieza de oficios y limpieza de sangre: raíces ibéricas de un mal latinoamericano. Del siglo XIII al último tercio del siglo XIX* (2000) de Marta Canessa de Sanguinetti.

## Entre aniversarios, apoyos y renovaciones

En vísperas y propiamente en el 150 aniversario de la muerte de José Artigas, la historiadora Ana Ribeiro publicó, con propósito de divulgación, *Los tiempos de Artigas* (seis tomos, 1999) y compiló *200 cartas y papeles de los tiempos de Artigas* (tres tomos, 2000). Arturo Ardao se interesó por *Desde cuándo el culto artiguista* (2001). Con disposición polémica Guillermo Vázquez Franco cuestionó la trayectoria del «Jefe de los Orientales» y otras perspectivas canónicas de la historiografía uruguaya en *La historia y sus mitos* (1994) y *Francisco Berra: la historia prohibida* (2001). En el bicentenario del nacimiento del fundador del Partido Blanco, Jorge Pelfort dio a conocer *Semblanzas de Manuel Oribe* (1992). A los cien años de la revolución de 1897, se publicaron estudios de Ana Ribeiro y de Juan Francisco Faig y Ramiro Toureilles sobre el levantamiento encabezado por Aparicio Saravia. La edición póstuma de *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya* (1990) de Carlos Real de Azúa puso sobre la mesa el debatido tema de la independencia uruguaya. Al mismo asunto, pero con otro enfoque, responde el trabajo de Edmundo M. Naranció: *La independencia de Uruguay* (1992, reeditado en 2000).

La historia de las mentalidades quedó definitivamente incorporada a los estudios uruguayos con la renovadora obra de José Pedro Barrán (1934): *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*: Tomo I: *La cultura «bárbara» (1800-1860)* (1989), Tomo II: *El disciplinamiento (1860-1920)* (1990). Esta línea de investigación había comenzado a prefigurarse en *El Uruguay del 900* (1979), primer tomo de la serie *Batlle, los estancieros y el Imperio Británico*, escrita con Benjamín Nahum. Poco después Barrán se introdujo en el tema de *Medicina y sociedad en el Uruguay del Novecientos* (tres tomos entre 1992 y 1995). Su experiencia en esta área casi sin explorar lo convirtió en la persona mejor preparada para codirigir (junto a Gerardo Caetano y Teresa Porzecanski) el proyecto colectivo e interdisciplinario de *Historias privadas en el Uruguay* (tres tomos, 1996-1998). Su título más reciente, *Amor y transgresión en Montevideo (1919-1931)* (2001), desata un gran desafío para la imaginación histórica y la capacidad narrativa con la irrupción del historiador en las intimidades recónditas de una época. El predicamento de Barrán se hizo notorio y sus mejores resultados se perciben en los trabajos de Milita Alfaro sobre el carnaval como expresión lúdica de la sociedad.

La historia regional y local fue otra de la sendas recorridas con intensidad en los últimos quince años. Arturo Ariel Bentancur hizo hincapié en el desafío de esta vertiente historiográfica en *Historia regional en Uruguay* (1993). Obra cumbre en la materia ha sido *Historia de los Pueblos Orientales* de Aníbal Barrios Pintos (dos tomos, 2000). Además de la serie sobre los barrios de Montevideo de Washington Reyes Abadie y Barrios Pintos (once tomos entre 1990 y 2001), destacan entre varios títulos: *Montevideo. Escenas de la vida y la historia de la ciudad* (1996) de María Emilia Pérez Santarcieri, *Historia de Maldonado* (1998) de María A. Díaz de Guerra, *Historia de Durazno* (1992) de Oscar Padrón Favre y *Breve Historia de Salto* (1990) de Jorge Fernández Moyano y Raquel Vique de Bourdin. Sobre los orígenes de la Banda Oriental y sus primeros habitantes, publicaron los resultados de sus investigaciones Renzo Pi Hugarte, Aníbal Barrios Pintos, Daniel Vidart, Rodolfo González y Susana Rodríguez, Oscar Padrón Favre, Ángel J. Zanón. En el período se reeditó (1990, 1998) la obra capital de Eduardo Acosta y Lara: *La guerra de los charrúas.*

Los proyectos ordenadores de largos períodos alcanzaron algunas concreciones. *Crónica General del Uruguay* de Washington Reyes Abadie y Andrés Vázquez Romero, iniciada en 1983, llegó a la última entrega en 1995, con la sustitución de Vázquez Romero, que falleció, por Tabaré Melogno. En *Evolución institucional del Uruguay en el siglo XX* (1988),

Oscar H. Bruschera hizo un balance desde la crisis de los partidos a los ensayos autoritarios. Un panorama de la diversidad de concepciones y desarrollos historiográficos contemporáneos quedó planteado en *Las brechas de la historia* (dos tomos,1996), bajo la coordinación de Fernando Pita. Con modernos criterios organizativos, Caetano y Rilla prepararon una *Historia contemporánea del Uruguay. De la Colonia al Mercosur* (1994). Benjamín Nahum se inclinó por un *Manual de Historia del Uruguay* en dos tomos (1993 y 1995) y una *Breve historia del Uruguay independiente* (1999).

Un conjunto de cronologías documentales sobre los años previos a la dictadura y los posteriores al golpe de Estado (Martha Machado Ferrer y Carlos Fagúndez Ramos: 1987, 1991; Alcira Legaspi de Arismendi, Álvaro Rico y otros: 1989) y la actualización de la ya clásica *Cronología comparada de la Historia del Uruguay 1830-1985* (1997) de Roque Faraone, Blanca Paris, Juan Oddone y colaboradores, se sumaron a otros aportes historiográficos (Carlos Zubillaga: 1989, Ana Ribeiro: 1991, 1994, José de Torres Wilson: 1992, Leticia Soler: 1993, 2000) y bases y recopilaciones documentales (Yvette Trochon y Beatriz Vidal: 1999, Benjamín Nahum y Jorge Balbis: 1991/ 1999) que sirvieron de apoyo al estudio y al conocimiento del pasado uruguayo.

En el período produjeron otros ensayistas como Roberto Ares Pons, Carlos Demassi y Álvaro Rico, dejó de editarse la *Revista Histórica*, falleció el más importante historiador uruguayo del siglo, Juan E. Pivel Devoto (1910-1997), llegó a su fin la revista *Hoy es Historia* (1984-1994) dirigida por Alfonso Fernández Cabrelli y la revista argentina *Desmemoria*, bajo la dirección de Miguel Unamuno, incluyó desde sus primeros números (1993) colaboraciones de historiadores uruguayos (C. Enrique Mena Segarra, Juan Manuel Casal, G. Vázquez Franco, F. López D´Alesandro, etc.) y una sección destinada a Uruguay bajo la denominación «De la tierra purpúrea».

## De identidades y diferencias

Los semanarios *Opinar, Jaque, Correo de los Viernes, Aquí, La Democracia, La Semana* de *El Día,* cuyas páginas literarias habían contribuido a dinamizar el proceso cultural uruguayo en los años previos a la recuperación de la democracia, fueron dejando de aparecer progresivamente desde 1985. Ocuparon el espacio vacante nuevos proyectos periodísticos en los que se dio relevancia a las secciones destinadas a atender la producción literaria, de teatro, artes visuales, cine y demás espectáculos. *Brecha, El*

*País Cultural* (con la impronta de Homero Alsina Thevenet), *Cuadernos de Marcha, Posdata* (en particular su separata *Insomnia*), principalmente, alcanzaron un sostenido nivel de aceptación y permanencia. Otros medios de prensa –*Búsqueda, La Hora, El Popular, La República, El Observador, Mate Amargo*– también prestaron atención a las diversas manifestaciones de cultura.

El ejercicio crítico se volvió consuetudinario y sin mayores sorpresas. Las articulaciones culturales, diseñadas a la sombra de los proyectos políticos de país, pecaron de cierta ambigüedad, tanto en los ámbitos académicos –en particular los universitarios– como en la militancia de las tribunas periodísticas. La propia identidad nacional se planteó como centro de la especulación ensayística ante una crisis acentuada de valores en la que incidieron la ruptura institucional padecida y otros fenómenos locales, regionales y universales que fueron transformando perspectivas y concepciones. Hugo Achugar y Gerardo Caetano compilaron, con criterio interdisciplinario, enfoques variados en *Identidad uruguaya: ¿Mito, crisis o afirmación?* (1992). Achugar publicó también dos libros propios –*La balsa de la Medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay* (1993) y *La biblioteca en ruinas. Reflexiones culturales desde la periferia* (1994)– que dan cuenta de un sostenido esfuerzo de teorización sobre los cambios interpretativos y los problemas de representación tras el derrumbe de las utopías y el arribo de la posmodernidad. Desde el campo antropológico, Daniel Vidart propuso, en una serie de artículos, la descripción de lo que presentó como *La trama de la identidad nacional* (tres tomos, 1997, 1998 y 2000).

Nelson di Maggio, Jorge Abbondanza, Alicia Haber, Olga Larnaudie, Alfredo Torres, plantearon, desde la crítica de arte, otros enfoques constructores de la identidad uruguaya. Desde el Museo Blanes, dirigido por Gabriel Peluffo, se impulsó la realización de investigaciones colectivas *Los veinte: el proyecto uruguayo. Arte y diseño de un imaginario 1916-1934* (1999), *Como el Uruguay no hay*, 2000). En el área específica de las artes plásticas, Peluffo dio a conocer *Historia de la pintura uruguaya* (dos tomos, 1999) y Ángel Kalenberg *Artes visuales del Uruguay, de la piedra a la computadora* (dos tomos, 2001).

Más que el magisterio de Jacques Derrida o Gérard Genette, más que la teoría de la recepción, los aportes de los «estudios culturales» –promovidos desde las universidades norteamericanas– fueron haciendo camino en las metodologías y en la concentración de los intereses de estudio. El debate teórico, en el que participaron profesores uruguayos (Mabel Moraña, Hugo Achugar) para cuestionar fundamentos y articulaciones interpretativas de tales aportes, no terminó con la destitución del paradigma como

estrategia hermenéutica pero sí la relativizó en el contexto latinoamericano. Trabajos de Abril Trigo, Gustavo Verdesio, Amir Hamed, Gustavo Remedi reconocieron, con distinto grado, la influencia del modelo.

Acercarse al texto como producto cultural fue la preocupación de María Inés de Torres (1962) en su desafiante ensayo *¿La Nación tiene cara de Mujer?* (1995), con un convincente repaso de la literatura uruguaya del siglo XIX. Los estudios coloniales (Verdesio) y decimonónicos (Leonardo Rossiello, Gustavo San Román, Virgina Cánova) se concertaron en torno a inventarios recurrentes de la nacionalidad y se detuvieron en los ejes de la representación colectiva, sobre la que trabajaron también, con diferencias y similitudes, Carolina González Laurino y Emilio Irigoyen, este último haciendo hincapié en la estética del poder. Con el deliberado propósito de cuestionar la existencia de las sociedades nacionales en el área latinoamericana, también discutida ésta como unidad en cuanto proyecto de hegemonía cultural, Uruguay Cortazzo introdujo un tema generalmente desplazado en el área rioplatense en *Indios y latinos. Utopía, ideologías, literaturas* (2001).

Si la identidad nacional constituyó motivo para la reflexión ensayística, la diferencia –conceptualmente perfilada– operó como el otro elemento fundamental de interés especulativo, con independencia de las variaciones suscitadas en sus diversos planteos. La singularidad sexual, concebida por U. Cortazzo y otros investigadores compilados por él en *Delmira Agustini. Nuevas penetraciones críticas* (1996) o conformadora de la antología poética *Amores impares* (1998), con prólogo de Alfredo Fressia, se proyecta desde su eje diferenciador como nuevo planteo estético para la lectura.

También desde la diferencia se organizó parte de la narrativa emergente, surgida de revistas iconoclastas o subterráneas como *La oreja cortada* o *Tranvías y buzones*, y articulada por Carina Blixen en un «panorama de la fantasía uruguaya actual» bajo el emblemático título de «extraños y extranjeros».

## Nuevas direcciones y relevos críticos

Ensayistas como Lisa Block de Behar, desde la lingüística, y Fernando Andacht e Hilia Moreira, desde la semiótica, propusieron análisis consecuentes a la luz de periódicas actualizaciones teóricas, principalmente de origen europeo. Rómulo Cosse, director del Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional, se mantuvo fiel a los esquemas del estructuralismo y promovió con amplitud una serie de volúmenes colectivos, denominada *Papeles críticos*, sobre escritores en su mayoría uruguayos.

El papel de los intelectuales, la conciencia crítica, los debates producidos con resonancia pública, fueron abordados, en diversas instancias, por Álvaro Barros Lemez, Gustavo de Armas y Adolfo Garcé, y Felipe Arocena. Este último, proveniente de las ciencias sociales, dio a conocer títulos de la importancia de *La modernidad y su desencanto* (1991), *El complejo de Próspero* (1993) y *Muerte y resurrección de Facundo Quiroga* (1996). También publicó, en 2000, un relevante estudio sobre la obra de William Henry Hudson, el autor de *La tierra purpúrea.*

Los fallecimientos de críticos de la generación del 45 –Carlos Real de Azúa (1977), Ángel Rama (1983), Emir Rodríguez Monegal (1985), Carlos Martínez Moreno (1986) y Arturo Sergio Visca (1993)– no sólo dieron lugar a relevos sino también a la revisión de sus obras. L. Block de Behar, Rubén Cotelo, H. Achugar, M. Moraña, Pablo Rocca, Rosario Peyrou y Gerardo Ciancio fueron algunos de los que se encargaron de esa labor.

Otras direcciones críticas y ensayísticas apuntaron a la novela histórica, la memoria testimonial, el 900, las vanguardias, los años 60, la literatura femenina, la antología poética, el espacio de la escritura, las obras regionales, la ciencia ficción, la poesía visual, la reflexión filosófica, el proceso textual, la ordenación cronológica, la reseña bibliográfica.

Entre otros nombres representativos figuran los de Juan Flo (catedrático de Estética de la Facultad de Humanidades, autor de estudios de primer orden sobre Torres García, Pedro Figari, Carlos Vaz Ferreira), Ana Inés Larre Borges (directora de la página literaria de *Brecha*, investigadora en la Biblioteca Nacional), Pablo Rocca (profesor universitario, creador del programa de documentación en literatura uruguaya y latinoamericana de la Facultad de Humanidades), Carina Blixen, Oscar Brando, Rosario Peyrou, Elvio E. Gandolfo, Napoleón Baccino, Ricardo Pallares, Graciela Mántaras, María Angélica Petit, Alejandro Paternain, Mercedes Rein, Jorge Albistur, Roger Mirza, Leonardo Garet, Jorge Arbeleche, Andrea Blanqué, Gustavo Martínez, Hebert Benítez, Fernando Loustaunau, Juan Francisco Costa, Alicia Torres, Washington Benavides, Álvaro Ojeda, Hugo Fontana, Ana Rodríguez Villamil, Álvaro Miranda, Alfredo Alzugarat, Luisa Peirano Basso, Sylvia Lago, Ruben Loza Aguerrebere, Alcides Abella, Carla Giaudrone, Roberto Appratto, Amir Hamed, N.N. Argañaraz, Agustín Courtoisie, Jorge Liberati, Yamandú Acosta, Carlos Mato.

También contribuyeron al desarrollo crítico de los estudios literarios y a la organización de seminarios sobre literatura uruguaya o latinoamericana un conjunto de investigadores radicados en el extranjero. A Fernando Aínsa le correspondió cumplir, desde la UNESCO, una significativa labor de promoción literaria y editorial; en ese marco se publicó la antología *Poésie*

*uruguayenne du XXe siècle* (selección y traducción de Marilyne-Armande Renard, 1998), con un estudio introductorio del propio Aínsa. Autor de importantes ensayos sobre el tema de la utopía en América Latina, en su libro *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)* (1993) procuró detectar elementos diferenciadores a través de una línea predominante de intertextualidad que le permitió establecer, sobre todo, vínculos entre obras y autores e identificar tendencias, continuidades y rupturas.

Norah Giraldi, profesora en Francia y primera biógrafa de Felisberto Hernández, organizó un coloquio internacional en homenaje al escritor uruguayo, realizado en París en 1997 (cuyas actas fueron publicadas en el número 19 de la revista *Río de la Plata*) y dio a conocer, sobre el mismo escritor, el afinado ensayo *Felisberto Hernández, musique et littérature* (1998).

Hugo Verani, profesor en la Universidad de California en Davis, especialista en la obra de Juan Carlos Onetti, compilador en 1986 de las *Poesías completas* de María Eugenia Vaz Ferreira, publicó *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguaya 1920-1995* (1996), libro en el que relacionó textos y contextos, enfocó períodos históricos, analizó cambios estéticos y estrategias literarias y puso en evidencia afinidades entre las vanguardias de 1920 y la más cercana sensibilidad posmoderna.

Enrique Fierro y Martha Canfield, docentes en las universidades de Texas en Austin y de Florencia, respectivamente, ambos especialistas en poesía hispanoamericana, promovieron en sus centros de estudio la realización de coloquios internacionales en ocasión del centenario de *Ariel* de José Enrique Rodó. Canfield tuvo asimismo a su cuidado una edición bilingüe español-italiana del célebre libro del 900. Desde sus cátedras universitarias y con variados aportes a la investigación han destacado también, entre otros, Roberto Echavarren, Eduardo Espina, Hiber Conteris, Alejandro Cáceres (EEUU), Eduardo Milán (México), Alfredo Fressia (Brasil), Leonardo Rossiello (Suecia), Gustavo San Román (Escocia), Nicasio Perera San Martín, Edmundo Gómez Mango, Juan Carlos Mondragón, Gabriel Saad, Jean-Philippe Barnabé (Francia).

En el medio académico norteamericano, Mabel Moraña, autora de *Memorias de la generación fantasma* (1988), *Políticas de la escritura en América Latina: de la Colonia a la Modernidad* (1997), *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco* (1998), entre varios trabajos, asumió la dirección de la influyente *Revista Iberoamericana* (Universidad de Pittsburgh) en 1996. Ocho años antes, Jorge Ruffinelli había fundado *Nuevo Texto Crítico* en la Universidad de Stanford, donde desarrolla una prestigiosa labor docente. En Uruguay, publicaciones periódicas, algunas ya

desaparecidas (*Maldoror, Graffiti, Revista de la Biblioteca Nacional, Revista Nacional, Papeles de Montevideo*), otras vigentes (*Boletín de la Academia Nacional de Letras, Hermes criollo*), han dado cabida a trabajos críticos de variada envergadura.

Los proyectos más ambiciosos de ordenación global fueron, en el período, la *Historia de la literatura uruguaya* dirigida por Heber Raviolo y Pablo Rocca, de la que aparecieron dos tomos: I. *La narrativa del medio siglo* (1996) y II. *Una literatura en movimiento (poesía, teatro y otros géneros)* (1997); la serie colectiva *Uruguay: imaginarios culturales*, compilada por Hugo Achugar y Mabel Moraña, con sólo el primer tomo publicado: *Desde las huellas indígenas a la modernidad* (2000); y el *Nuevo Diccionario de la literatura uruguaya* (2001), bajo la dirección editorial de Alberto Oreggioni y la dirección técnica de Pablo Rocca; en la tarea de actualización, ampliación y corrección del trabajo editado casi una década y media antes, participó un equipo de jóvenes investigadores formados en la órbita de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.

# Constancia de la razón poética

*Hugo García Robles*

La creación poética de los años recientes en Uruguay se inscribe y prolonga en una tradición que, sin interrupciones ni grandes rupturas generacionales, retoma una historia tan diversa como indiscutida. En su vertiente popular –atenta al «cantar opinando» en boga en los años sesenta y como forma de resistencia en el período de la dictadura de 1973-1984– se entronca con la poesía de Bartolomé Hidalgo (1788-1822) y sus *Diálogos y Cielitos Patrióticos* (1822) que Jorge Luis Borges situaba en el origen de la poesía gauchesca que culmina en *Los tres gauchos orientales* (1872) de Antonio Lussich y el *Martín Fierro* (1872) de José Hernández.

En forma paralela, la línea de exploración estilística que inauguran los autores canónicos del 900 –Delmira Agustini, María Eugenia Vaz Ferreira y Julio Herrera y Reissig– otorga una seguridad y madurez a la poesía que se prolonga hasta el día de hoy. A ello contribuye el hecho de que Herrera, junto con Leopoldo Lugones, escolta a Ruben Darío en su influencia sobre la generación española del 27 (Miguel Hernández le dedica su «Epitafio desmesurado a un poeta») e instala, gracias a la propia naturaleza aluvional de la sociedad uruguaya, a Jules Laforgue (1860-1887), Isidore Ducasse (1846-1870) y Jules Supervielle (1884-1960) como «los tres poetas que el Uruguay dio a Francia», según reza la inscripción del monumento que el gobierno francés donó a la ciudad de Montevideo. Planea sobre el conjunto la solitaria y singular presencia de Carlos Sabat Ercasty (1887-1992) con su personalísima visión panteísta del mundo, impregnada de raíces orientales inesperadas y únicas en ese momento de las letras hispánicas. Pablo Neruda reconoció expresamente su deuda con este longevo y prolífico poeta.

Esta herencia múltiple sobre la que se funda la tradición poética del Uruguay explica la naturalidad con que se reasume en 1985 una creación que en realidad nunca se interrumpió. En ese momento, las voces de varias generaciones se superponen en un coro polifónico sin mayores desacuerdos, en todo caso siempre activo, más allá de la edad de sus integrantes.

## La Generación del 45

En primer lugar está presente la voz de Ida Vitale (1926), responsable de una construcción verbal donde predomina precisamente el cuidado de la palabra como instrumento preciso y puro. Desde los cuatro sonetos que publicara en 1947 hasta la fecha –residente en Austin, Texas– se ha mantenido fiel a ese ejercicio de responsabilidad expresiva, despojado de ripios y excesos, dueño de la sabiduría y la contención. Como sino de su lucidez crítica y reflexiva *Léxico de afinidades* (1994) entreteje en un solo armónico haz, poesía y prosa. Valga un ejemplo:

Sílaba – Pirarajú, piragua, Piranesi
soberbios paladines pasajeros,
pájaros prismas apresados
en sílabas sibilas sediciosas
que suman sus enigmas.
Dragantes de un escudo que preserva
arcanos para ciegos.

Los nombres de Idea Vilariño y Amanda Berenguer forman dos referencias mayores de la Generación del 45. Idea Vilariño (1920) que suma a su obra poética un importante talento crítico que ha volcado en distintas direcciones del universo del poema y con particular acierto en la investigación y análisis de la poesía contenida en las letras de tango, al igual que su probada calidad como traductora, es poeta de obra cerrada y cumplida. Ello no impide que en cada reedición no deje de pulirla y corregirla en los detalles que juzga necesarios, así su *Poesía* (1995) recoge y ajusta su obra ya escrita entre 1945 y 1990. Poeta del amor y del desgarramiento existencial, con acentos expresionistas, se hace impensable una visión de la poesía uruguaya del siglo XX sin su obra.

Por su parte Amanda Berenguer (1921) se ha caracterizado por una infatigable capacidad de investigación que la lleva a los terrenos aparentemente menos aptos para el lirismo que, sin embargo, por la acción de su palabra se muestran dóciles al canto. Todos los recursos, desde el caligrama hasta la programación de estructuras a las cuales se somete la forma poética como un mecanismo predeterminado, como expresión de una referencia al mundo tecnológico actual que Berenguer intenta y logra incorporar a la poesía.

Carlos Brandy (1923) que ha insistido en los años recientes con libros como *El invierno del ángel* (1998) y *Una sombra una ficción* (2001) des-

lizándose hacia una voluntaria ascesis que afina sus textos revistiéndolos de una elocuencia hecha de silencios y sugerencias tácitas, sin perder la serenidad del tono finamente lírico que caracteriza su obra.

Todo yo
en aquel perdido
olvidado andén
¿Adónde iría sin mí?

Sarandy Cabrera (1923) ha mantenido su postura crítica después de transitar las sendas del surrealismo, la militancia política desde posiciones radicales, para desembocar, finalmente, en lo que él llama «poesía libertina». En ésta, hasta ahora su última etapa como poeta, se interna en las crudas aristas de la sexualidad expresa. Su conocimiento de los maestros como Marcial y del Renacimiento temprano como Cecco Angiolieri (ambos traducidos por Cabrera) respalda esta tentativa de riesgos evidentes en un poeta que suele esquivar el suelo seguro. *Poemas zoológicos y otros delitos de opinión* (1985) anuncian desde el umbral del título una intención que el prólogo del autor explicita claramente. Esos poemas sintetizan, en su opinión, la fusión de tres elementos: poesía surrealista, poesía militante y poesía libertina. «A la manera de Rimbaud», poema del libro citado puede ilustrar esa poesía de dramático tono decepcionado:

Senté a la belleza en mis rodillas, dijo el poeta Arturo,
y la encontré amarga. Y yo diría parafraseándolo:
Senté a la humanidad en mis rodillas y la hallé abominable.

Resta considerar entre los autores de la generación del 45 a Mario Benedetti (1920), sin duda el más difundido de los escritores actuales del Uruguay. Autor que abarca todos los géneros, desde la narrativa, el teatro, la crítica para la cual se ha mostrado dotado como otros compañeros de generación, hasta la poesía. En el temprano título *Poemas de la oficina* (1956) hasta los que recoge en *Inventario* su poesía, Benedetti ha cantado la misma visión del mundo que registra su narrativa, en una duplicación que hace honor a la coherencia. El carisma popular de muchos de esos textos ha servido para que distintos músicos los hayan convertido en canciones. Sin embargo, es en la narrativa y el ensayo crítico donde hay que buscar la verdadera médula del autor.

## Los poetas del 60

En el grupo de poetas que bajo la designación de Generación de la Crisis, término acuñado por Ángel Rama para identificar las letras uruguayas a partir de la década de los 60, se encuentran algunos creadores interesantes nacidos en los aledaños de 1930. Quizá el más activo, residente en México, sea Saúl Ibargoyen Islas (1930), a quien la torrencial producción de varias decenas de títulos de poesía no le ha impedido abordar la narrativa, en forma de cuentos o novela. Quizá sea en este género, en especial en *Toda la tierra* (2000), donde el lenguaje muestra una calidad poética e imaginativa que sobrepasa a su producción lírica reciente.

Washington Benavides (1930) encarna una de las voces más constantes en el tono y el estilo, capaz de un oficio que revela la frecuentación y el conocimiento íntimo del Siglo de Oro, hecho que no debe sorprender por su dedicación a las letras en los institutos de enseñanza del Uruguay. *Los pies clavados* (2000) contiene treinta y tres sonetos, repartidos en tres secciones de once cada una, en las que bajo la cita de Lope de Vega aborda, sucesivamente, una personalísima revisión de Cristo, el amor humano y finalmente un testimonio existencial y ácido del tiempo que vivimos. Benavides ha celebrado casi todo en su larga producción poética: el paisaje, el entorno familiar y la gente de su tierra natal, siempre fiel a la «novedad y la norma» como ha declarado alguna vez.

Las dos voces femeninas que encarnan la Generación de la Crisis son Nancy Bacelo y Circe Maia, aunque debería incluirse allí por razones cronológicas a Selva Casal que siempre ha mantenido una solitaria inserción en las letras. Nancy Bacelo (1931) es la insustituible animadora cultural de la «Feria de Libros y Grabados» que desde 1961 constituye una bienvenida cita de las artes y artesanías en el verano montevideano. Al mismo tiempo poeta y editora, ha publicado obra propia y ajena sin pausa. Desde el apasionamiento inicial que señalara Emir Rodríguez Monegal hasta su más reciente creación hecha de contención y austeridad, como se refleja en *Los músicos continúan el juego* (1983), Nancy Bacelo ha sido de las voces más constantes, junto con su tenaz batallar por la cultura. El estilo de Circe Maia (1932) ha pasado de la precocidad de *Plumitas* publicado cuando tenía once años a una prolongada espera por cada uno de los libros siguientes, entre los cuales figura *Destrucciones* (1986), bocetos narrativos en los que se mantiene, de todas formas, la sensibilidad lírica que distingue su obra.

El caso de Selva Casal (1927) merece una corta reflexión. Dotada por el don del lenguaje poético (sus poemas incluyen versos como iluminaciones, fogonazos de real genio), se ha mantenido al margen de la vida literaria, en

parte por su profesión de abogado y en parte por su carácter, poco amigo de exteriorizaciones que rompan su intimismo esencial. *El infierno es una casa azul* (1999) ratifica su talento y, al mismo tiempo, el riesgo de permitirse una abundancia que no la favorece. Una poda bien orientada y una antología revelarían a una poetisa de una dimensión no siempre advertida, con evidente injusticia.

Se ha dicho con justicia que en la generación del 60 (o de la Crisis) ha habido dos promociones. Algunos poetas como Milton Schinca podían estar cercanos por su nacimiento a la generación previa. Pero la tardía publicación *De la aventura* (1961), ha ubicado al poeta en los términos cronológicos de la siguiente. Schinca ha ensayado no sólo la poesía, también el teatro y la narrativa, sin perder de vista sus incursiones valiosas en el periodismo radiofónico. Su poesía ha seguido el camino de la denuncia social y política, sin perder de vista la condición primordial del lirismo. En los años previos al período considerado *Poemas sex* (Arca, 1969) es, quizá, uno de los libros claves de la poesía uruguaya de su tiempo. En *El libro de Eis* (Libros de la Banda Oriental, 1986) usa una intención esencial, metafísica y trascendente. Su último título *Escenarios* (Ediciones de la Banda Oriental, 1997) insiste en la celebración de Eis, entidad espiritual que el poeta reviste de simbología que le permite abordar temas trascendentes con una libertad liviana en la expresión. Aforismos, paradojas y mil recursos más tejen una propuesta que responde, trasparentemente, al camino iniciado por los *Poemas sex*.

Una poetisa de personalidad propia es Gladys Castelvecchi (1922) que ha publicado su obra a un ritmo inconstante, como se deduce de la fecha que separa por dos décadas *No más cierto que el sueño* (Alfa, 1965) de *Fe de remo* (Ediciones de la Banda Oriental, 1985). En la intensidad de un lenguaje limpio y preciso, los poemas de *Claroscuro* hilan dardos certeros que aciertan en la dialéctica de la luz y la sombra.

Cuando dos ojos
se aman en dos ojos
son luz total:
ni una hilacha de sombra
del harapo del cuando.

Por razones equivalentes es preciso incluir en esta generación a Jorge Arbeleche, Hugo Achugar y Roberto Echavarren, aunque hayan nacido en años que los distancia sensiblemente de la década del 30, habitual en los representantes de la generación que consideramos. Jorge Arbeleche (1943)

es un poeta de consecuente fibra lírica que mantiene un paralelo ejercicio de la enseñanza de la literatura que, sin duda, es junto con la poesía el eje de su vida personal. *Sangre de la luz* (1968) es su primer libro. Pero no sólo la poesía ocupa su tiempo; ha trabajado la obra de Juana de Ibarbourou, Antonio Machado, Gabriel García Márquez, originado títulos sobre estos autores y sobre otros temas literarios. La poesía de Arbeleche es tributaria de una sensibilidad lírica que revela la fuente española y en particular la herencia de Machado y la Generación del 27 (Salinas, Aleixandre), resuelta en una manera intransferiblemente personal. Su lirismo apuesta a la luz y el gozo de la vida sin ignorar la muerte. *El velo de los dioses* (2001) constituye una muestra antológica de casi toda su obra:

> Allí
> en lo alto,
> tu mirada y la mía
> han de guardar el mundo.

Hugo Achugar (1944) ha repartido su obra entre la poesía y el ensayo crítico. Profesor de literatura en distintas universidades de América, su libro *El derrumbe* (1968) encarnó prácticamente el diagnóstico o el testimonio de la crisis que azotaría el país y el mundo. Achugar poeta no esquiva un prosaísmo discursivo intencional que torna sus textos reflexivos, cargados de una significación que elude el canto en aras de la música de las ideas. Algunas ráfagas de inesperado surrealismo aparecen a veces interrumpiendo, para robustecerlo, el curso de lo expresado. El desencanto y la acidez hablan en sus poemas, especialmente a partir de *Todo lo que es sólido se disuelve en el aire* (1989).

El caso de Roberto Echavarren (1944) nos pone ante otro integrante rezagado del 60, gracias a su primer libro *El mar detrás del nombre* (Premio de Poesía 1966). Su trayectoria posterior ha ratificado la presencia de una voz propia, de las más originales que produjo el Uruguay en los años recientes, abierto a las fronteras del mundo, desprejuiciado y libre. Se ha visto en su poesía la influencia de Lezama Lima y en cierto sentido la de Lacan. Pero el universo oscuro e indiferenciado que proponen los poemas de Echavarren posee la coherencia de lo fáctico: existe y es legible.

La obra de Marosa di Giorgio (1932) se ha mantenido fiel a la propuesta ensayada en *Los papeles salvajes* (1971), es decir, la prosa poética plena de hallazgos expresivos que aluden a un paraíso maravilloso y cruento que es la infancia detenida en el tiempo. Reitera en su obra más reciente esa fórmula arriesgando el manierismo previsible.

## Otras voces, otros ámbitos

No es posible dejar de observar que después de la Generación del 60 no ha aparecido todavía una etiqueta, tan convencional o certera como las previas, que agrupe o defina a los poetas y escritores que han continuado naciendo y publicando en Uruguay. Ello puede no ser casual. En primer término el descaecimiento de la crítica como ejercicio sistemático ha privado al país, quizá por primera vez en su historia, de ese instrumento de autoanálisis. Faltan las miradas abarcadoras, el intercambio de miradas, aunque la crítica parcial sobre el libro o el autor tengan, particularmente en *El País Cultural*, suplemento del diario *El País* de Montevideo, su presencia semanal. Al mismo tiempo, no parece existir coherencia de grupo o intención en los autores nacidos a partir de los años 70. Sus obras muchas veces valiosas, valen por sí y no se conectan entre ellas, como intención o propósito deliberado. Es posible advertir en las últimas generaciones, en particular los nacidos a partir de los años 70, cierta dosis de carácter *naïf*, ausencia de lecturas y referencias, que se manifiestan en un esfuerzo expresivo que se ve forzado a inventar o descubrir lo ya acuñado.

Escapan a estas anotaciones los poetas que como Cristina Peri Rossi, Enrique Fierro y Álvaro Miranda, preceden a los más recientes, entre los cuales también, por supuesto, existen excepciones. Cristina Peri (1941) ha compartido la narrativa y la poesía con igual acierto. La arista lírica desde *Evohé*(1971) hasta *Aquella noche*(1996) muestra un parejo cuidado por la palabra, un eje protagónico en torno a las disquisiciones del amor y una libertad que la acerca reiteradas veces a la experimentación.

Enrique Fierro (1941) ha mantenido una fidelidad sin fisuras al quehacer poético. *De la invención* (1964) hasta *Contra la distancia* (1997) lo muestran en la inconformista búsqueda del lenguaje, en un ejercicio de rigor que no pretende la mera originalidad sino una interrogación honda sobre el mundo y las cosas del entorno. Descarnada y acerada, su palabra late sin embargo con una emotividad oculta pero presente, pudorosa y enemiga de la exhibición, como sucede en *Homenajes*:

porque venimos
para irnos pero
nos vamos para volver

Aunque solicitado por la crítica literaria y una vocación firme de animador cultural que lo ha conducido por los caminos diversos del editor y el periodismo radiofónico, Álvaro Miranda (1948) es básicamente un poeta.

En *Cámara profunda* (1998) redondea una obra que en su título anterior *Los lentos remeros sobre espesas aguas* había conquistado ya una madurez notoria. Poeta que conoce la poesía anglosajona, las referencias a Eliot y Pound son esenciales; iguales guiños hacia los clásicos del cine como *El ciudadano* de Welles, visten su obra como un resonador de muchas latitudes culturales. Lejos de toda vana erudición, vibran con la vigencia de lo incorporado y viviente.

Héctor Rosales (1958) y Leonardo Garet (1949), ambos crecidos bajo la dictadura militar, aunque el primero de ellos se radicó en Barcelona en 1979 y como Cristina Peri ha logrado hacerse un lugar destacado en la vida literaria del país catalán y de España. Rosales maneja una poesía tensa, directa en su expresión, convincente en la transmisión del dolor y la angustia:

> Este continuo regreso a lo nunca ido.
> Este grito sin salir.
> Esta pena...
> Los recién llegados y maduros

Es probable que los dos nombres más calificados de los poetas recientes sean Rafael Courtoisie (1958) y Silvia Guerra (1961), cercanos en el tiempo aunque distanciados en la personalidad respectiva de la poesía que escriben. Courtoisie, también narrador, crítico y periodista cultural, ejerce la poesía como una interrogación profunda hacia la realidad del mundo. *Estado sólido* (Visor, 1996) que ganó el VIII Premio Internacional de Poesía de la Fundación Loewe, bajo la forma aparentemente prosática desliza una inquietante mirada reflexiva que cala hondo en los entresijos de la forma y la materia.

Por su parte Silvia Guerra comenzó con *De la arena nace el agua* (1987) y su más reciente título *Nada de nadie* (2001) ratifica una trayectoria límpida y rigurosa. Su poesía está construida por un respeto esencial a la palabra, manejada con riqueza y certera puntería expresiva. Ni asomo de emotividad adocenada, más bien lo contrario: la asepsia de lo emotivo en aras de una concreción desnuda que es solamente lo dicho.

A esta altura quedan como anotaciones pendientes un numeroso grupo de recién llegados que en buena parte fueron publicados por Vintén Editores, una pequeña casa editorial con profunda vocación por la causa de la poesía.

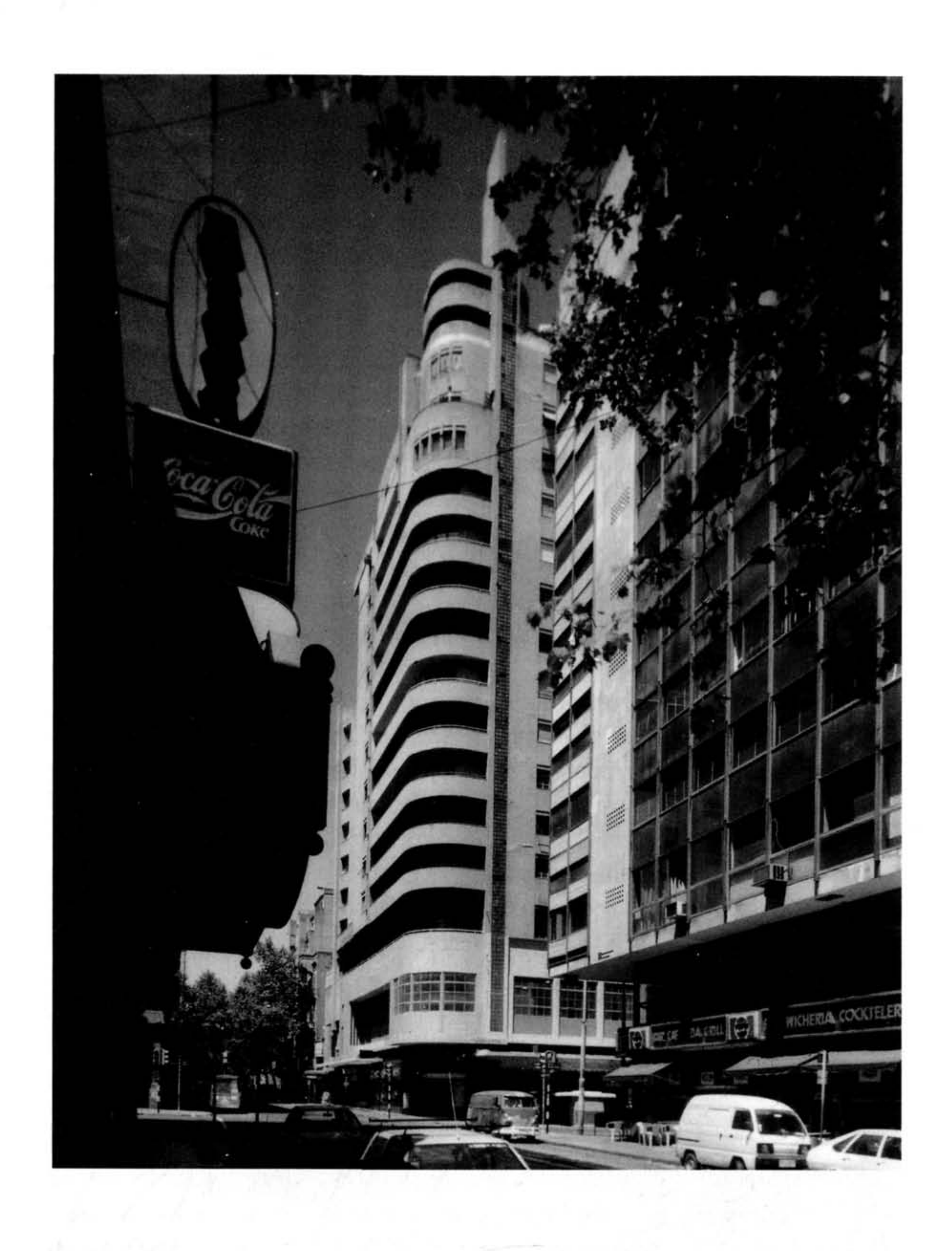
Teresa Amy (1950) cuyo *Retratos del merodeador* (1999) respira una poesía segura y contra lo habitual dueña de referencias a Ossip Maldestam y T.S Eliot y algún bolero insertado en su texto. Nelson Díaz (1967) con su *Liturgia Urbana* (2000) desgarrada como un eco *beatnik*. *Más lecciones*

*para caminar por Londres* (1999) de Julio Inverso (1963), Federico Silva Scarani (1969), duro y exasperado en su *Atmósferas* (2000) que ganó con este título la Mención Honorífica en el Concurso Literario de la Intendencia Municipal de Montevideo del año 1999.

Algo queda claro: la poesía continúa siendo un camino que se intenta aunque los que se internan por él con constancia responsable, sea como autores o como lectores, no abundan.



Marco Maggi. *Micro & Soft sobre Apple Macintosh*, 1999.
Grabado micro sobre un tipo de manzana. Colección del artista.




Palacio Lapido (1930). Arqs. Juan María Aubriot y Ricardo Valabrega.
Av. 18 de Julio esq. Río Branco (ahora W. Ferreira Aldunate).

# Los nuevos centros de la periferia

*Fernando Aínsa*

La narrativa uruguaya de estas últimas décadas, si bien participa de la polifonía temática y el estallido formal que puede reconocerse en la ficción latinoamericana a partir de los años sesenta, prosigue en lo esencial las líneas estéticas inauguradas por Juan Carlos Onetti (1909) y por Felisberto Hernández (1902). Por un lado, profundiza la mirada descreída y la postura deliberadamente «descolocada» y marginal (sino marginada) del «hombre sin fe ni interés por su destino», definido por el propio Onetti, y –por el otro– explora las fronteras de un realismo sesgado y oblicuo, ensanchado hasta los límites del absurdo y lo fantástico, gracias a la incursión en las «tierras de la memoria» que propicia Felisberto.

A partir de este difícil equilibrio entre la virtud de la marginalidad y la penalización de la exclusión que inaugura Onetti, están hechas buena parte de las «experiencias límites» de la narrativa actual, donde la temática urbana ha incorporado al realismo tradicional una visión sesgada, oblicua, en la que sentimientos de extrañamiento se mezclan ambiguamente con el de una melancólica resignación, ese progresivo desencanto en que se apacigua el desasosiego y donde personajes –como Eladio Linacero en *El pozo*– se vuelven «por las noches hacia la sombra de la pared para pensar cosas disparatadas y fantásticas».

Disparate y fantasía que emanan de los nimios gestos cotidianos que retrazan los cuentos de Felisberto Hernández, un autor que invitó creativamente a los autores «realistas» de los años cuarenta y cincuenta a transgredir subversivamente los límites de lo visible. Su herencia la recogieron y diversificaron los excéntricos marginales de L.S.Garini; los «maniáticos» y «mareados» de Julio Ricci; el realismo tenso y exasperado, rozando lo extraño y fantástico de Armonia Somers; los heterodoxos relatos de Héctor Galmés donde no se sabe qué hacer «con tanto cariño sin objeto ni futuro»; el tono asordinado, gris y entristecido que apenas salva el humor negro de Miguel Ángel Campodónico; la inclasificable y creativa exploración de géneros y subgéneros de Mario Levrero; los hostiles territorios que recorren los extranjeros de Cristina Peri Rossi y las provocativas paradojas de la condición humana de Tarik Carson.

Ambas tendencias, descolocación y fantasía –aunque originalmente diversas, cuando no opuestas– coinciden, sin embargo, en operar al margen del *corpus* canónico y del «gran cauce» de las corrientes en boga, mayoritariamente realistas. Su estética y su temática invitan a «hacerse a un lado» y a un replegarse sobre sí mismas, obedeciendo a una vocación minoritaria de autoexclusión. En la confluencia de estas líneas complementarias, donde marginalidad y fantasía pueden explicarse recíprocamente, surge esa visión sesgada del mundo, esa percepción particular, ángulo de coincidencia entre sensibilidad estética y filosofía existencial, vivencia del absurdo más que teorización angustiada sobre el sin sentido, postura de base y desajuste, a partir de la cual se proyecta y elabora la poética de una corriente de escritores que en el Uruguay de hoy puede considerarse mayoritaria.

En efecto, la creación narrativa de las últimas décadas ha hecho de ese espacio su línea de mayor fuerza creativa: trascender lo cotidiano por la desmesura y el absurdo, proyectar alegorías y mitos degradados desde la irrealidad, derivar conscientemente de lo colectivo a una descolocación individual. A ello ha contribuido no sólo la tradición literaria inaugurada por *El pozo* (1939) de Juan Carlos Onetti y *Por los tiempos de Clemente Colling* (1942) de Felisberto Hernández, sino la propia historia reciente del país.

Entre junio de 1973 y marzo de 1985 el Uruguay vivió bajo una dictadura donde la censura, la represión, el exilio y las diferentes formas de resistencia interna, marcaron de tal modo la vida cultural que buena parte de la producción literaria se vio obligada a «situarse» coyunturalmente en relación a lo que eufemísticamente se llamó el «proceso». Si los escritores mayores sufrieron la fractura y la desarticulación del sistema de integración solidaria que se había «modelizado» desde el principio de siglo hasta fines de los años cincuenta, como una pérdida cultural evocada con rabia y nostalgia, los más jóvenes, especialmente los nacidos a partir de los años cincuenta, crecieron en la orfandad y en la ausencia de referentes. Agotadas las expectativas y creencias en posibles realidades alternativas generadas en los esperanzados años sesenta, desmoronadas las utopías de las que apenas habían tenido sus ecos voluntaristas, estaban privados de ilusiones. Todo los empujaba a la desafiliación y a un desenganche no sólo literario, sino vital.

El malestar –ese desasosiego que inmortaliza Fernando Pessoa en *El libro del desasosiego* y que Freud definió como el *Unheimlich*[1] – recorre la

[1] *Antonio Tabucchi recuerda en «El hilo del desasosiego» (Conferencia pronunciada en Casa de las Américas, La Habana, 21 enero 2002) cómo Freud analizando un cuento de Hoffmann se refiere a la sensación de* Unheimlich *como el extrañamiento respecto a una circunstancia o situación que provoca malestar, desasosiego que puede ser también familiar o en relación al propio hogar.*

narrativa de una serie de autores que cabalgan entre las generaciones del 45 y del 60 y abrieron las puertas a la dirección renovada de las actuales promociones, autores que al explorar las posibilidades tangenciales de lo imaginario, oscilando entre el realismo, lo fantástico o lo simplemente absurdo, afianzaron esa línea de expresión común. Este divorcio acrecentó social y políticamente lo que era ya una marcada y significativa postura literaria: la sensación de vivir un exilio interior que conducía en forma irremediable a una visión marginal y sesgada de una realidad que no podía ser abordada frontalmente. No es extraño, entonces, que al restablecerse la normalidad democrática el 1 de marzo de 1985, la escritura ya estuviera irremediablemente marcada por ese enfoque y postura.

Desde entonces, la producción narrativa reflejaría las apasionantes posibilidades que la descolocación propiciaba: la transgresión de géneros, la provocación temática, los insólitos puntos de vista, las realidades especulares insinuadas «detrás de la puerta», esa articulación «entre el dentro y el fuera» con que Georg Simmel abre y cierra, según las ocasiones y el oficio de los «cerrajeros», el espacio que separa el realismo de lo fantástico que tan sugerentes aplicaciones encontraría en la veta abierta por Onetti y Felisberto.

El progresivo despojamiento de certidumbres, auténtico paradigma de la nueva cuentística uruguaya, pero en cuyos signos se reconoce la misma desconcertada temática que recorre las mejores páginas de la narrativa universal contemporánea, genera ese «umbral» que permite el pasaje del escepticismo al descubrimiento de nuevos territorios de la ficción. Gracias a una sensibilidad aguzada por un contexto que la empujó fuera del sistema y la hizo excéntrica, desajustada en relación a lo que eran las atribuciones que le asignaba el canon como misión secular, la ficción se ha instalado desde entonces y hasta ahora en la fragilidad de las zonas intermedias, donde se gesta tanto el impulso de creación como su púdico repliegue.

Los antihéroes de los relatos de Ricardo Prieto (1943), Gustavo Seija (1943), Tarik Carson (1945), Teresa Porzecanski (1945), Elbio Rodríguez Barilari (1953), Juan Carlos Mondragón (1951), Hugo Burel (1951), Leonardo Rossiello (1953) y Rafael Courtoisie (1958), como los de las novelas de Carlos Liscano (1949) y Silvia Larrañaga (1953), ahondan en ese «sinsentido» que fragmenta y estría la realidad y exploran (y explotan literariamente) la miríada de reflejos irreales y «surreales» en que se descompone el «orden de las cosas» establecido. No se trata, en ningún caso, de una literatura fantástica pura, sino más bien de un realismo oblicuo o «ensanchado». El realismo se distorsiona en grotesco o se multiplica en

alegorías de interpretaciones ambiguas, cuando no contradictorias. Sin embargo, sus leyes no han sido totalmente abolidas, aunque sí transgredidas o soslayadas con ironía. Se ha invitado a la «desobediencia» sin proponer la subversión. Se esquiva su cumplimiento, sin derogarlas perentoriamente.

La alusión, la parodia, la ironía que habían sido los subterfugios con que la creación expresó el rechazo a la censura y la represión durante el período de la dictadura, se han convertido en eficaces resortes de descompresión y desdramatización de «la realidad sin sentido» del mundo situado de este «lado de la puerta». Reírse de sí mismo o de las situaciones narradas es una forma de desplazar el enfrentamiento maniqueo y de eludir categorizaciones o dogmatismos que se consideran inútiles. El mérito de no tomarse excesivamente en serio, evita hacer de la escritura algo triste, solemne o trascendente. El humor se transforma en el arma corrosiva con la cual se desnudan los *tics*, tópicos y personajes arquetípicos de la sociedad. Un humor que denuncia los abusos del poder, la burocracia, las inercias y rutinas de una realidad fracturada y viviseccionada con un frío escalpelo, pero cuyo firme pulso de escritura está guiado por un afecto entrañable del cual se adivina su secreto temblor.

## Miradas desde los márgenes

Cinco autores del período lo demuestran en forma palmaria: Ricardo Prieto, Tereza Porzecanski, Carlos Liscano, Hugo Burel y Rafael Courtoisie. Los hemos elegido –entre otros que podrían haber figurado igualmente en este grupo como Elbio Rodríguez Barilari, Leonardo Rossiello[2] o el propio Juan Carlos Mondragón– por ser representativos del relato uruguayo más reciente que explora los límites de lo real en la dirección analizada: Prieto llevando la transgresión a su paroxismo expresivo; Porzecanski elaborando una estética hecha de la fractura de los ritmos corporales, dolorosa desestructuración a partir de la cual construye un lenguaje en el que apenas se disimulan los fragmentos sanguinolentos de sus partes; Burel ahondando en los territorios periféricos y en la melancolía del desarraigo a

[2] *Leonardo Rossiello es un consecuente artífice del nuevo cuento uruguayo. A través de tres volúmenes de estructura rigurosa y estilo conciso* –Solos en la fuente y otros cuentos *(1990),* La sombra y el guerrero *(1993) y* La horrorosa tragedia de Reinaldo y otros cuentos *(1993)– ha distorsionado en el espejo de la ficción una realidad irrealizada hasta la exasperación. La condición de extranjero («condición adquirida», la llama) imprime su sello a un mundo en el que se reconocen indicios de la historia reciente del Uruguay.*

través de relatos construidos como cuidadosos mecanismos de relojería; Courtoisie haciendo estallar los géneros con una provocadora prosa, donde se debaten obscenidad y fina metáfora poética.

La narrativa de Carlos Liscano se divide entre la trashumancia, la inquietud del viajero, exilado o emigrante, que busca un alivio imposible cambiando de domicilio y de país; y la tentación del universo oclusivo, cerrado, del cuartel, la cárcel o el hospital psiquiátrico ofreciendo la seguridad que brinda la rutina. «Uno es así, aún no ha llegado y ya quiere marcharse, como si las cosas fueran a mejorar porque uno cambie de lugar»[3], se dice al inicio de *El camino a Ítaca* (1994), una novela-saga sobre las aventuras tan patéticas como humorísticas del «meteco» Vladimir, entre Estocolmo y Barcelona y con alusiones a un país sudamericano que estuvo sometido a una dictadura, Uruguay. Con un cierto cinismo protector, sin mucha autoestima, Vladimir, apenas llega a un lugar siente la necesidad de irse a otro: «Vale decir, estaba en lo mío, movimiento perpetuo, siempre tratando de ver qué hay del otro lado de la montaña. Ya sentía cosquillas bajo los pies»[4].

Pese a que comprueba que siempre «uno viaja consigo mismo a todas partes, es el que es, en Siberia o en la Luna»[5]– no deja de evadirse a un espacio onírico, una cabaña al modo de la que imagina en Alaska Eladio Linacero en *El pozo,* aunque deba convivir lidiando con la picardía de otros inmigrantes indocumentados, jerarquizados para explotarse mutuamente y se conforme con ser «extranjero en todas partes» y a ejercer los más bajos menesteres para sobrevivir: lavaplatos, repartidor de periódicos, envasador de mejunjes en una fábrica de «cosméticos» de mala muerte, regenteada por un compatriota explotador.

Ricardo Prieto, a partir de una sólida y reconocida experiencia como autor teatral vanguardista en la mejor tradición de Ionesco, Adamov y Beckett, se ha incorporado con *Desmesura de los zoológicos* (1987), *La puerta que nadie abre* (1991) y *Donde la claridad misma es noche oscura* (1994) a la línea de los heterodoxos uruguayos que han hecho estallar los estrechos límites del realismo en el ángulo oblicuo de la mirada transversal de lo extraño y lo absurdo inscrito en lo cotidiano. Su puerta, aunque sea «la que nadie abre» –como titula uno de sus volúmenes de cuentos– es, en realidad, la más sugerente desde el punto de vista alegórico.

En *Desmesura de los zoológicos,* presentado a modo de álbum fotográfico, Prieto crea una galería de personajes capaces de confundirse con los

[3] *Carlos Liscano,* El camino a Itaca, *Montevideo, Cal y Canto, 1994, p. 5.*
[4] El camino a Ítaca, *o. c., p. 22.*
[5] El camino a Ítaca, *o. c., p. 18.*

animales que poseen o por los cuales son poseídos. En «Usurpación», Elisabeth, la gorda que siempre ha querido pasar desapercibida, descubre asombrada que el hecho de que «su cuerpo ocupaba demasiado lugar» impide que nadie la vea a ella, a la excepción de un insecto antropormorfizado, capaz de reprocharle la gordura de los muslos sobre los que se instala antes de devorarla para asumir su forma.

Con tono de predicador apocalíptico, relatos como «Venganzas del porvenir» recuerdan que «el porvenir no debe contarse», algo que «acatan casi todas las personas sensatas». Sin embargo, la destrucción del propio cuerpo persigue a otros antihéroes de Prieto: los que se devoran a sí mismos, los que se penetran para desaparecer en el interior del ser amado, los que interponen extraños monstruos en el centro de juegos eróticos, todos ellos oficiantes de ceremonias secretas regidas por estrictas normas no develadas. *La desmesura de los zoológicos* no es otra cosa que un bestiario alucinante, como surgido de las descripciones del *Apocalipsis* de San Juan o de un cuadro de Jeronimus Bosch, en todo caso poblando con lúbricos y aterradores seres un universo viscoso digno de Lovecraft. Cuando tras treinta años de matrimonio, en que ambiguamente se ignora si se ama u odia a la esposa que acaba de morir, el acto de necrofilia con que se la despide puede ser un desesperado homenaje póstumo o una venganza tan fría como el cadáver que viola («No es bueno morirse solo», *La desmesura de los zoológicos*).

En *La puerta que nadie abre*, se franquean otros límites y Prieto proyecta auténticas alegorías a modo de metáforas continuas, proposiciones de simultaneidad de sentidos que lanza, con cierto agresivo regodeo, a la faz del lector desprevenido. Estamos, tal vez, en otro planeta, donde todas las transgresiones son posibles. En el cuento que da título al volumen *Donde la claridad misma es noche oscura*, se narra la más sórdida de las historias posibles: el amor incestuoso y homosexual entre dos hermanos bajo la tolerante mirada de un padre de vida disoluta, relación propuesta en forma exhibicionista para asegurar así la «consolidación» de una «definitiva transgresión». En ese acoplamiento, tras haberse acariciado palmo a palmo, se consustancian «con algo más que los cuerpos: la casa misma, todo el pasado, el confuso porvenir».

## Los cuerpos desintegrados de Teresa Porzecanski

Con obsesiva tenacidad, los cuentos y relatos de Teresa Porzecanski son una dolorosa comprobación de la fragilidad del cuerpo humano y lo difícil

que es mantener el equilibrio de la mente que debe regir funciones fisiológicas y ritmos circulatorios bajo la constante amenaza de su desarticulación. Su prosa, hecha de la agotadora tensión que esa vigilancia de la armonía del propio cuerpo conlleva, está llena de alusiones a la rutina y a las tentaciones de locura que invitan a trasponer los límites de una identidad cuestionada. Con frecuencia cede a esa invitación y entonces el relato resbala hacia otras formas narrativas o estalla, como un caleidoscopio, en los fragmentos de cuerpos sanguinolentos lacerados y miradas que no se reconocen en los espejos que las reflejan. La deconstrucción corporal se revierte así en una trabajosa articulación lingüística capaz de expresarla. Son las «construcciones» que Teresa Porzecanski propone desde el propio título de una de sus obras clave –*Construcciones* (1979)– edificación por el lenguaje de lo que ha sido demolido en la propia entraña, desechos orgánicos transformados en novedosa materia narrativa.

La empresa es deliberada y se ha ido precisando a lo largo de siete volúmenes que se han completado, entrelazados y complementarios, reiterados y concomitantes, desde *El acertijo y otros cuentos* (1967) hasta *Nupcias en familia y otros cuentos* (1998). El proceso creativo no ha sido lineal, sino un permanente cuestionamiento de los puntos de partida iniciales, variantes de un mismo texto, acotaciones, repeticiones y apostillas de volúmenes que son antologías de otros, pero acompañados de novedosas inflexiones circulares, al modo de un pensamiento que se fuera desenroscando en la medida en que otros anillos se repliegan con pavor sobre sí mismos.

Obra singular en las letras uruguayas contemporáneas, Teresa Porzecanski ha hecho de sus cuentos auténticas alegorías iniciáticas. Por lo pronto, de iniciación al lenguaje. La entrada en el lenguaje es para la autora de *La respiración es una fragua* (1989) como un paseo a lo largo de palabras encadenadas en corredores truncados, laberínticos y llenos de «puertas falsas, inconducentes y maléficas». Este recorrido permite la invención de un mundo –del que forma parte la ficción– gracias a un «sacrificio de definiciones que crepitan y se exhuman y renacen», función subversiva que ejecuta violentando las palabras y asociándolas en forzadas parejas metafóricas, no siempre desentrañables. Se trata de desbaratar el rígido ordenamiento de las sílabas, ya que «la alternancia estricta de consonantes y vocales» es el resultado de «una insoportable mediocridad». Si bien inicialmente el lenguaje es una «ciudad desierta», se puebla en su prosa de una espesa, cuando no opresiva, vegetación barroca. Las frases se retuercen como lianas que van ahogando sentidos y acepciones reconocidas, para abrirse a los abismos insondables de otras que habrá que ir bautizando con dolores de parturienta.

Las funciones fisiológicas primordiales –lo que Julia Kristeva llama en *Pouvoirs de l'horreur* la «semiótica de la suciedad»– son evocadas por Porzecanski en su cruda y cotidiana ritualidad: el excremento que recorre el intestino como «una casa conocida, esperada»; ese «defecar en paz y largamente hasta deshacerse de las propias entrañas» o el «defecar solemnemente hasta las maldiciones» («Tercera apología») o el triste «orinarme encima a los cuarenta y tantos años de respetabilidad, cagar solemnemente mientras engullo una manzana», aunque en otros casos la locura pueda sospecharse subyaciendo en la normalidad, cuando se anuncia que «la tía defeca gusanos verdes» que trepan por las paredes del retrete como «tallarines flagelados». En el colmo metafórico se puede hablar de «lírico excremento».

En este nuevo espacio –el de la locura percibida como «cauce levemente alterado»– se moverán con soltura los cuerpos reencontrados con sus más complejos reflejos. Gracias a ella, su narrativa se instala en el sesgo oblicuo y la descolocación que caracteriza la narrativa uruguaya contemporánea. La «ardua labor» que propone la autora de *Construcciones* da la pauta de un penoso pero gratificante túnel a recorrer para «descubrir el universo recóndito de las propias entrañas». Sin embargo, sus desconcertados héroes, aunque decidan «aniquilar el orden», pueden vivir asidos nostálgicamente a los mitos perdidos de la infancia, como el protagonista de una de las «Historias para mi abuela», quien a los cuarenta y cinco años sigue escribiendo esperanzadas cartas a los Reyes Magos: «le escribiré mi octogésima quinta carta a los reyes magos» para inundarlos con los deseos postergados de una vida entera. Postergación y deseos con los que se bien se desestructura un cuerpo, se construye un lenguaje y se mantiene viva una esperanza.

## Hugo Burel en las orillas de la melancólica

Hugo Burel, eficaz constructor de «máquinas narrativas» –como lo ha calificado Elvio E. Gandolfo– invita, a través de pulcros relatos, al pasaje sutil del minucioso realismo cotidiano a lo inexplicable y lo hace con el ligero estremecimiento que anuncia que una situación ha podido bascular, sin dificultad, hacia otra dimensión de lo posible. En sus novelas lo insinúa[6], pero es en los volúmenes de cuentos *Esperando a la pianista* (1983),

[6] *Hugo Burel acompasa su producción cuentística con la de novelas. Su bibliografía novelesca incluye* Matías no baja *(1986),* Tampoco la pena dura *(1989),* Crónica del gato que huye *(1996),* Los dados de Dios *(1997),* El autor de mis días *(2000) y* El guerrero del crepúsculo *(Premio Lengua de Trapo, 2002).*

*El vendedor de sueños* (1986), *Solitario Blues* (1993), *El elogio de la nieve* (1995) y la reciente antología que reelabora y reúne algunos de ellos, *El elogio de la nieve y doce cuentos más* (1998), donde ha afinado los procedimientos narrativos, auténticos mecanismos de relojería, con los cuales coloniza la periferia del espacio real para crear un personal territorio con fronteras abiertas a lo insólito.

En esa «realidad periférica» regida por una melancolía en la que apenas se disimula la falta de acción, el acomodamiento y esa resignación paralizante, crítica y reflexiva, que caracteriza la orilla «oriental» del Río de la Plata, Burel instala a los integrantes de la «barra» que protagonizan *El elogio de la nieve,* un relato emblemático que mereciera en 1995 el Premio internacional Juan Rulfo. La «retórica fácil» que la deshilachada conversación del grupo «entusiasta y compadecido», abrazando una vez más el «ritual de la amistad», enhebra con una calculada «dosis de lugares comunes», simboliza esa «medianía» con la que se identifica al Uruguay de hoy en día. Alguien del grupo anuncia que esa noche puede nevar, algo que nunca ha ocurrido en ese país sin montañas, apenas «suavemente ondulado» que «sólo puede permitir la lluvia, la llovizna, la tanguera garúa». «La medianía inclaudicable del país sin extremos de temperatura, sin cumbres ni abismos y sobre todo, sin nieve en cualquiera de sus posibles versiones»[7], impide «imaginar» que pueda nevar, aunque finalmente caigan sorprendentes copos.

Si es perceptible que en esa lánguida y resignada marginalidad están detrás Juan Carlos Onetti y Raymond Chandler, Burel no se queda en el gesto y la postura a la que invita acodarse al borde del camino para mirar cómo pasa la «caravana de la vida con sus cantos y risas». En sus cuentos hay también una apuesta lúdica de filiación cortazariana y el azar de esos «dados» con que Dios juega con el destino de los mortales (*Los dados de Dios,* 1997, se titula justamente una de sus novelas), pero, sobre todo, están presentes la incorporación de los recursos ficcionales y los ágiles resortes de intriga y acción de la buena «literatura negra».

Como parte de su estrategia narrativa, Burel ha escenificado varios de sus relatos en un balneario imaginario de la costa atlántica, Marazul, verdadero arquetipo de esos «microcosmos» en los que han buscado refugio otros escritores uruguayos, al modo de la ciudad de Santa María de Onetti. Basta pensar en Juan Carlos Legido (1923), Enrique Estrázulas (1942), Hugo Giovanetti Viola (1948), creadores de otros tantos «balnearios» costeños.

[7] *Hugo Burel,* El elogio de la nieve y doce cuentos más, *Montevideo, Alfaguara, 1998, p. 250.*

Marazul repite el prototipo de espacio concentrado donde desplegar la personal «comedia humana» del autor. Edificadas en forma desordenada frente a playas batidas por un fuerte oleaje y el viento salobre del océano, sus casas semiabandonadas y cerradas fuera de temporada son la morada ocasional de personajes que viven sentados frente al mar, «con la expresión de quien aguarda un suceso extraordinario, una catástrofe o una maravilla»[8].

En la obra de Burel, más que en ninguna otra de los autores analizados en este ensayo, se da la creativa y armoniosa integración de la rica herencia de Juan Carlos Onetti y Felisberto Hernández. En sus cuentos se consagra esa mirada sesgada y el ensanchamiento de los límites de lo verosímil por el absurdo y la irrupción de lo fantástico en la vida cotidiana que caracteriza a los universos reconciliados de ambos autores. Una dirección que Burel asume en forma «programática» en *Solitario Blues*, al prologar su propia obra buscando establecer los «hilos de unión» que la unen. Por eso nos dice: «la verdad necesita menos de la verosimilutud que de la credulidad» y en *Cuento breve para lector derrotado* hace intervenir a un lector que pide al autor: «invéntame una historia, basta de interpretar la de los otros».

## Los «provocadores violentos» de Rafael Courtoisie

Rafael Courtoisie es un ejemplo de escritor polifácetico que maneja con solvencia la crítica, tiene un reconocido oficio poético y se ha asegurado un indiscutido lugar en la nueva narrativa con los libros de cuentos *El mar rojo* (1991), *El mar interior* (1992), *El mar de la tranquilidad* (1995), *Agua imposible* (1998) y *Tajos* (1999). En estos relatos no sólo se conjugan buena parte de las características de los escritores analizados en las páginas precedentes, sino que se trascienden en una original polivalencia expresiva, porque Courtoisie maneja diferentes registros poéticos y narrativos en el seno de un mismo relato.

Los pasajes entre los géneros son múltiples. *Cambio de estado* (1990) y *Estado sólido* (1996) se presentan en su bibliografía como poesía, cuando su forma es la de apólogos, textos breves, *fabliaux* de raíz más burlona que portadora de moralejas. *Tajos,* catalogado como prosa, maneja un lenguaje poético cargado de metáforas que borran las pistas de la linealidad del relato. «La poesía le gana al relato, lo inunda, lo bautiza, le señala al libro su pertenencia», ha sugerido Mariella Nigro.

[8] *«La alemana»,* El elogio de la nieve y doce cuentos más, *o. c. p. 38.*

Estos referentes poéticos aparecen en la propia estructura de la prosa de Courtoisie. La trilogía de los mares (*El mar interior, El mar rojo, El mar de la tranquilidad*) donde entre 1990 y 1995, condensa la producción de sus cuentos, alude a esa condición líquida del líquido amniótico –«ese mar interior en el que nacemos», nos recuerda– y a la de «gran placenta de la humanidad, con toda su variabilidad, sus profundidades, sus monstruos y sus orillas plácidas», según completa. Carga simbólica, «politonalidad» que cruza los géneros, aboliendo barreras como invitación a la polisemia y a una secreta convivencia de distintos sistemas de creencias, lo que pueden ser los signos de la condición posmoderna en que vive, pero que no necesariamente asume.

En este proceso acelerado de trasvasamiento de géneros abierto a modalidades anacrónicas como leyendas, baladas (*Balada del guardameta*), parábolas (*El regreso de Lázaro*), apólogos chinos (*Los cuentos chinos*) y hasta relatos del *Far-west* (*La velocidad de las uvas* y algunos de la serie *Indios y cortaplumas*), Courtoisie se ejercita gozosa y estéticamente en el «realismo sucio». La violencia invasora, la crueldad gratuita, el sexo brutalizado, la tensión urbana, el racismo rampante, el sojuzgamiento de las sociedades indígenas (desde México a Tierra del Fuego), son temas de textos presentados como un auténtico inventario de los males contemporáneos.

Courtoisie va más allá en esa aproximación múltiple de la realidad, al hacer de la «estética de los prismas» de Borges, un verdadero credo de su narrativa. En ese explorar géneros conexos no se conforma con transgredir las reglas con que se los define, sino que asume una actitud provocadora, de auténtico desafío. La síntesis y la concisión de la poesía, esa regla que hace del poema «núcleo esencial» que se retiene y sigue «obrando en la vida» se integra en una prosa cada vez más cortante. Su última producción cuentística, *Agua imposible* (1998) y *Tajos* (1999), abrevia las frases, las hace tajantes, sacudidas y trepidantes, hasta llegar a someterlas a un ritmo audiovisual, de auténtico vídeo clip narrativo. Es más, al desplegar una prosa poética rica en metáforas y en sugerentes imágenes, el autor desconcierta por el chocante realismo de sus descripciones. Así, el «verse colgar» las partes «tristes, arrugadas» frente al espejo del protagonista de *Vida mía*, un gordo que se autodefine como «foca eréctil, plena de culo», voluminoso trasero que descubre «pegado» a su espalda para llegar a masturbarse mirándoselo reflejado. En *Algo feroz*, donde se narra la reiterada violación del protagonista Santillán por su propio padre, el lenguaje escatológico –culo, cagar, leche, puto, bolas, pelotas, huevos, «miedo de mierda», putear– es parte de un relato desazonante e incómodo.

El realismo sucio de Courtoisie se distorsiona sin dificultad en grotesco o se multiplica en alegorías de interpretación contradictoria. En todos los casos, su escritura no se encierra en un molde, si no que, por el contrario, se abre a los propios enfrentamientos de la sociedad actual. En forma divertida, resume en *El temblor* los nuevos conflictos generacionales en ciernes, a través del hijo que le reprocha a su padre la inutilidad de su militancia revolucionaria y, sobre todo, que no hubo, en realidad, diferencias entre «custodios y custodiados».

En esta experimentación permanente, en esa empresa ficcional que Rosario Peyrou percibe bajo la advocación de vivir «la literatura como exorcismo», Rafael Courtoisie confirma la vitalidad de la cuentística uruguaya que ha optado por instalarse en el ángulo oblicuo que propicia una visión tan perspicaz como abierta.

Otros narradores más jóvenes, incorporados en estos últimos años a la creación, lo ratifican al seguir proyectando sus ficciones en ese mundo fragmentado, donde lo «no-terminado», lo «inarmónico» campea sobre las ruinas de la utopía. Como parte de una alegoría inconclusa están abocados a seguir escribiendo desde la postura descolocada por la que han optado, descubren que en realidad, son ya tantos que son mayoría: la más confortable de las paradojas a las que puede aspirar la escritura del «otro lado» en la que se han instalado con tanta dignidad profesional como eficacia narrativa.

# La tradición de la modernidad

*César J. Loustau*

El despliegue de estilos arquitectónicos que ofrece la ciudad de Montevideo, sus barrios y edificios marcados por estilos que van del *Art Nouveau* al *posmoderno* en sus versiones *inclusivista* y *exclusivista*, el todo envuelto por un ligero aire nostálgico y decadente, otorgan una indudable variedad a un paisaje que sorprende por la originalidad del conjunto. Sobre ese tejido urbano se inscribe la marca de la arquitectura actual, cuyos obligados referentes siguen estando en el pasado.

Marcada en su etapa colonial por la influencia española, pero sustituida a lo largo del siglo XIX por la francesa y la italiana, la arquitectura uruguaya adquirió rápidamente una identidad propia. Al margen de la influencia portuguesa, perceptible en la preservada ciudad de Colonia del Sacramento fundada en 1680, el período colonial se había caracterizado por la austera influencia del único arquitecto español presente en la Banda Oriental del Virreinato del Río de la Plata: Tomás Toribio, formado en la Academia de San Fernando de Madrid. La fuerte corriente inmigratoria proveniente de Francia e Italia y el rápido desarrollo de la incipiente República Oriental del Uruguay a partir de 1830 transformarían el modesto paisaje urbano, donde el italiano Luigi Andreoni y el francés Víctor Rabu dejaron su impronta en Montevideo con ejemplos inscriptos dentro de la corriente del «eclecticismo historicista».

Se sucederían en acelerada cadencia –favorecida por la prosperidad económica del país– los movimientos del «arte ingenieril», el *Art Nouveau*, el movimiento moderno o renovador, el *Art Déco*, el «tardomoderno» o moderno tardío, el neomoderno y, finalmente, el posmoderno. Desde una perspectiva actual, la corriente que dejó más frutos y se prolonga hasta hoy, fue la moderna. En buena medida, ello se debió al hecho de que surgió tempranamente una generación de arquitectos nacionales con excelente formación profesional. En la vieja Facultad de Matemáticas y, luego, en la Facultad de Arquitectura, creada por ley en 1915, docentes dotados de real vocación por la enseñanza, supieron transmitir sus conocimientos a sucesivas generaciones de estudiantes, entre los que destacan el francés Joseph P. Carré (1870-1941), Julio Vilamajó (1894-1948) y Mario Payssé Reyes

(1913-1988). A la generación pionera de arquitectos –Juan A. Scasso, Juan Antonio Rius, Rodolfo Amargós, Mauricio Cravotto, Jorge Herrán, Carlos A. Surraco y el propio Julio Vilamajó– siguió la de Beltrán Arbeleche, Miguel Ángel Canale, Octavio de los Campos, Román Fresnedo Siri y Rafael Lorente Escudero, muchos de los cuales optarían abiertamente por la modernidad.

## La impronta de Le Corbusier

La visita de Le Corbusier al Uruguay en 1929, significó un espaldarazo oportuno y efectivo para quienes habían optado por la arquitectura moderna. Sin duda, la presencia del maestro de La-Chaux-de-Fonds, los reconfortó y dio nuevos ánimos, pues comprobaron que se hallaban en la buena senda. Otros dos contactos muy significativos se dieron a través de Rodolfo Amargós –que ingresó en el estudio de Peter Behrens– y de Carlos Gómez Gavazzo, colaborador, durante el año 1933, del *atelier* de la rue de Sèvres de Le Corbusier. Este último, a su regreso, en su taller de la facultad, y posteriormente desde el Instituto de Urbanismo que pasó a dirigir, se dedicó a propagar las ideas de Le Corbusier en Montevideo.

La conmemoración del centenario de la independencia del Uruguay en 1930 fue el pretexto para la inauguración de una serie de obras y edificios que marcaron la ciudad de Montevideo con esa impronta inscrita en la modernidad: el monumental Hospital de Clínicas de Surraco; la Facultad de Odontología de Amargós & Rius; el Estadio Centenario de Scasso & Domato; el edificio Centenario y la Universidad de Mujeres diseñados por Octavio de los Campos, junto con sus socios Puente & Tournier; el Palacio Lapido de Aubriot & Valabrega y las residencias de Vilamajó y Cravotto, proyectadas por sus respectivos propietarios, figuran en el catálogo más destacado de la arquitectura mundial. Todos ellos –especialmente el Hospital de Clínicas, el Estadio Centenario– y el notable emprendimiento urbanístico de la Rambla Sur, bordeando el Río de la Plata, en pleno corazón de Montevideo, mostraban un país pujante, emprendedor, con visión de futuro.

Algo después, pero siempre en la década de los treinta, se construye la Caja de Jubilaciones y Pensiones Civiles y Escolares y, en 1937, Vilamajó, a los cuarenta y dos años de edad, en la plenitud de sus facultades, diseña la Facultad de Ingeniería en el Parque Rodó, concepción por muchos motivos memorable. Sin duda, es un hito en la arquitectura nacional, pues brinda una lección de cómo debe insertarse un gran edificio público en un lugar privilegiado, sin destruir la hermosa vista hacia la playa y el río. «Don

Julio»–como se lo llamaba afectuosamente– utilizó, por primera vez en el mundo, como medio expresivo, hormigón a la vista y concreta una equilibrada composición de volúmenes, jugando con formas asimétricas cuyo peso plástico contrapone sabiamente.

En la década de los cuarenta sucedieron varios hechos de gran trascendencia: en 1941, Román Fresnedo Siri proyecta una de las más hermosas viviendas existentes en la capital, para la familia Barreira, en la esquina que forman bulevar Artigas y la calle Chaná (actualmente ocupada por la Comisión de las Comunidades Europeas). Al año siguiente Fresnedo construye un palco en el Hipódromo de Maroñas, con un techo en hormigón armado, cuyo «voladizo» resultó muy audaz para la época. El cine Ambassador, también de 1942, en la calle Julio Herrera y Obes entre 18 de Julio y San José, de los arquitectos Julio Etchebarne & Elías Ciurich es, tal vez, el mejor ejemplo dentro de esta escuela, hoy en día prácticamente abandonada. De 1944 es la Facultad de Arquitectura, levantada en la esquina que forman los bulevares Artigas y España. Román Fresnedo & Mario Muccinelli ganadores de un primer concurso que la situaba en pleno Parque Rodó, reelaboraron el proyecto con un estilo «wrightiano» que finalmente resultó mejor que el original.

La influencia de Le Corbusier se prolonga a lo largo de las décadas. Tal es el caso de la sucursal Punta del Este del Banco de la República de 1960, ganada en concurso público por Payssé & Adolfo Pozzi. Del mismo año es el Instituto La Mennais de Carlos Clémot & Justino Serralta. Estos arquitectos habían realizado un *stage chez* Le Corbusier y, a su regreso a Montevideo, construyeron edificios que denotan la influencia que habían recibido. Esa escuela se prolonga en el Urnario Municipal del cementerio del Norte que proyecta Nelson Bayardo en *béton brut,* elevado sobre pilotes y donde se asciende al nivel principal por medio de una rampa. Anima uno de sus paramentos internos un bajorrelieve de estilo «constructivo», realizado en el propio hormigón por Edwin Studer. Del año siguiente es la sucursal El Gaucho del Banco de Crédito, de los arquitectos Juan A. Rius y Luis Vaia, uno de los mejores ejemplos de *curtain wall* que poseemos y con notoria influencia del edificio Lever de Park Avenue en Nueva York diseñado por Gordon Bunshaft actuando junto al SOM (Skidmore, Owings & Merrill).

Otro hecho importante del período es la influencia decisiva que marca la obra del catalán Antonio Bonet en el trazado, diseño y concepción del balneario Portezuelo, en la hermosa zona costera de Punta Ballena, en el departamento de Maldonado. El planteo que realizó, respetando al máximo la extraordinaria vegetación natural del lugar y proponiendo un trazado vial

diferenciado para vehículos y peatones, marcó rumbos en el desarrollo de la zona. Desde el punto de vista arquitectónico la mejor muestra de su talento fue la construcción de Solana del Mar (un hotel y restaurante enclavado sobre la misma playa) y la casa Berlingieri.

Julio Vilamajó recibió un encargo similar al de Bonet en la pintoresca zona montañosa de Villa Serrana, en el departamento de Lavalleja, no muy lejos de su capital, Minas. Con un profundo sentido del respeto de la naturaleza circundante, Don Julio enclavó en sendos puntos estratégicos, dos construcciones realizadas enteramente con materiales del lugar: un parador y salón de té, *El Ventorrillo de la Buena Vista* (1946), y un hotel, *El Mesón de las Cañas* (1947). Lamentablemente estas fueron sus dos obras póstumas pues, en el ínterin, había sido elegido Miembro del Consejo Consultor para erigir el edificio de la sede de la ONU en Nueva York y falleció al poco tiempo de su regreso de los Estados Unidos.

## Torres García y las artes plásticas integradas en la arquitectura

El regreso al Uruguay del pintor Joaquín Torres García en 1944 marcó un nuevo giro. Al taller que funda –el famoso TTG– concurren varios arquitectos como alumnos y con ellos se propicia la integración de las artes plásticas en la arquitectura y, a su influjo, se concretaron originales obras de arte.

Mario Payssé Reyes, junto con sus ex discípulos Walter Chappe y Enrique Monestier, ganan en 1952 el concurso para edificar el Seminario Arquidiocesano en la localidad de Toledo, departamento de Canelones, actual sede de la Escuela Militar. El edificio es un extraordinario ejemplo de integración de la arquitectura con otras artes plásticas que desgraciadamente no llegó a concretarse en su totalidad al cambiar su destino. Por ejemplo, no se realizaron los vitrales diseñados por Horacio Torres –hijo de don Joaquín Torres García– destinados a ornar la capilla. En 1954, Payssé proyecta su propia vivienda en el barrio jardín de Carrasco. Realizada enteramente en ladrillo de prensa dejado a la vista y colocado a «junta continua», posee en su interior una serie de obras de arte realizadas por miembros del Taller Torres García que convierten a esta vivienda en un auténtico «objeto de arte», elogiada por el arquitecto vienés Richard Neutra.

Otros edificios de la época concilian las artes plásticas con arriesgadas propuestas arquitectónicas. A ello contribuyó la aprobación de la ley de Propiedad Horizontal que cambió la fisonomía de Montevideo. Al principio la gente se mostró renuente en adquirir una vivienda por este sistema,

pues muchos pensaban que sólo comprarían «ladrillos en el aire». Poco a poco y, en gran parte, merced a los buenos ejemplos de edificios de vivienda colectiva, principalmente en el barrio Pocitos, frente a la Rambla y al Mar –como insisten los uruguayos en llamar al Río de la Plata– el público apreció las ventajas que proporcionaban tales inmuebles y aprendió a convivir y a compartir obligaciones con los demás condóminos.

En 1952, Raúl Sichero Bouret, levanta su primer y mejor edificio de «propiedad horizontal» sobre la rambla, esquina Guayaquí: La Goleta. Sobre pilotes, con «planta y fachada libres», «ventana a todo lo largo», «terraza-jardín» y *brise-soleil*, constituye un edificio nítidamente «corbusiano», visto a través de la óptica brasileña de Oscar Niemeyer.

En 1955, Luis García Pardo proyecta uno de sus más logrados edificios, que sigue siendo de una modernidad destacable: el Gilpe, en avenida Brasil. A su entrada, sobre la medianera, figura un mural realizado con diferentes mármoles por el plástico Vicente Martín y el jardín posterior lo diseñó el reconocido paisajista brasileño Roberto Burle Marx. García Pardo, junto con Adolfo Sommer Smith, concretan, en 1958, en la avenida Luis P. Ponce esquina Charrúa, el edificio Positano, con una elegante solución estructural en *cantilever* debida al prestigioso técnico nacional Leonel Viera, autor, entre muchas otras obras, del puente ondulado sobre la Barra de Maldonado. La jardinería también la diseñó Burle Marx y la escultura en «chatarra» pertenece al plástico Germán Cabrera.

Los ejemplos prosiguen a lo largo de la década. En 1959, Raúl Sichero realiza uno de sus proyectos más ambiciosos: el edificio Panamericano, frente al puerto del Buceo, sobre la «rambla» de Montevideo. Lamentablemente, razones económicas impidieron la realización total de la idea: sólo se construyó la mitad de la «pantalla» elevada sobre elegantes pilares en «V». La idea original preveía otro block de iguales dimensiones que el ejecutado, formando un pequeño ángulo entre uno y otro. El pequeño pabellón exento delante del edificio, que fue estudio del arquitecto durante algunos años, es una joyita de sabor «miesiano».

En 1957, los arquitectos Luis García Pardo y Adolfo Sommer Smith levantan el edificio El Pilar, en la confluencia de bulevar España, avenida Brasil y la rambla de Pocitos. Todo el inmueble está sustentado por un único pilar hueco de hormigón armado, que alberga en su interior la escalera y el ascensor; de él surgen ménsulas –también de hormigón– de cuyos extremos penden tensores metálicos que sostienen a los entrepisos. El cálculo de su audaz extructura –considerada por el tratadista germano Udo Kultermann la primera en su género–, la realizó el prestigioso técnico compatriota Leonel Viera. El autor de estas líneas proyectó y construyó en ese

mismo año el chalet Ñacurutú, en Punta del Este, seleccionado en la Segunda Bienal de Arquitectura realizada en dicho balneario y posteriormente publicada por la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, (171, París, enero-febrero 1974).

La arquitectura religiosa recibe también el impacto de esa modernidad integrada con las artes plásticas. La iglesia de Soca, en el departamento de Canelones, debida al arquitecto catalán Antonio Bonet Castellana y la iglesia de Atlántida, del ingeniero Eladio Dieste, ambas situadas en el departamento de Canelones y construidas en 1959. La iglesia de Soca responde a un sencillo pero novedoso agrupamiento de volúmenes que forman, espacialmente, una cruz latina. La nave principal es un prisma recto de base triangular, acostado sobre una de sus caras y seccionado en ambos extremos por planos inclinados. Sobre uno de ellos se encuentra la entrada y, sobre el opuesto, el ábside. Estos planos –voluntariamente alejados de la vertical–, dan un gran dinamismo al conjunto. El crucero lo forman sendos tetraedros adosados al volumen principal; en realidad, el transepto es virtual, pues la planta a nivel de suelo es rectangular. Todo el conjunto está realizado según triángulos premoldeados de hormigón conteniendo vidrios de colores también triangulares, por lo cual la luminosidad del recinto es espectacular. Abandonada en años subsiguientes y no clasificada como monumento histórico, la iglesia de Soca forma parte de un patrimonio que hay que recuperar.

La iglesia del Cristo Obrero de Atlántida es otra sabia lección de arquitectura, brindada por un ingeniero con alma de arquitecto. La originalidad de la obra de Dieste radica en haber sabido amalgamar con arte, ladrillos, mezcla y una armadura inserta entre las juntas, para levantar paredes curvas –pero regladas– y techos de enormes *luces* con superficies de doble curvatura. Los tres materiales pesan menos que similar volumen de hormigón armado; en consecuencia, al alivianar las estructuras, pudieron ser más osadas y gráciles y brindar un efecto de rara belleza plástica. Dieste marcó a los arquitectos una senda a transitar sumamente válida, por lo que sus experiencias con «cerámica armada» fueron utilizadas en diferentes tipos de edificios (bancos, establecimientos industriales o comerciuales, estaciones de ómnibus, etcétera). El Montevideo Shopping Center (1983), de los arquitectos Gómez Platero, López Rey, Cohe & Dieste –como más adelante comentaremos– ofrecería una de las aplicaciones más destacadas.

Otro interesante ejemplo de arquitectura religiosa en Uruguay es la capilla que Joël Petit de la Villéon construye en Maroñas para las Hermanas Dominicas. Desde la calle no se la percibe, ya que un alto cerco de mampostería la oculta. Traspuesto el portón-reja de acceso comienza –como

decía Le Corbusier– *une promenade architecturale* de sorprendente calidad. La capilla de Maroñas debe mucho a Ronchamp, de más está decir. Pero no es, en manera alguna, una copia servil. Es una recreación «en el estilo de», pero que demuestra que se pueden hacer variaciones sobre un mismo tema cuando hay imaginación y sensibilidad.

## Reciclar y resemantizar lo existente

En la década del setenta, nuevos aires se hacen presentes en Uruguay. Llegan con una moda –reciclar edificios existentes, reconstruyéndolos y renovándolos para adaptarlos a nuevas funciones– que la crisis económica favorece. Como siempre ocurre, la «novelería» cundió rápidamente, y muchos profesionales –jóvenes, sobre todo– se dieron con unción a la tarea de «resemantizar» y «refuncionalizar» cuanto edificio del pasado les cayera en manos, sin detenerse a pensar si los inmuebles en cuestión poseían valores tan destacados para merecer su conservación. Se pasó de un extremo a otro. El movimiento moderno había desdeñado la arquitectura ecléctica del siglo XIX, juzgándola engañosa, fútil, sin trasfondo conceptual de peso y, con verdadera fruición, aprovechó cuanta oportunidad se le brindó, para demoler un representante de esa modalidad, a fin de sustituirla por una construcción *moderna.*

En 1970, Rafael Lorente (h) y Thomas Sprechmann concretan un reciclaje de la antigua *Tienda Introzzi*, para adptarla a laboratorio de análisis y ensayos (LATU). El edificio existente, del año 1922, fue hábilmente retocado para adaptarlo a la nueva función. Los proyectistas mantuvieron las líneas generales de la fachada, aunque le agregaron un piso más y modificaron el ventaneo existente, adicionándole nueve salientes en *bow window*. Esta cirujía facial le brindó renovada juventud. El tema del reciclaje hizo furor y obviamente la gran mayoría de los que se efectuaron no tuvieron la calidad del primero. Si antes se tiraba abajo un edificio –sin tener en cuenta si era valioso o no– a fin de construir uno nuevo, se pasó, sin transición, al extremo opuesto de querer mantener todo lo existente, por el solo hecho de ser añejo. La Comisión del Patrimonio Histórico, Cultural y Artístico de la Nación y la Comisión de la Ciudad Vieja realizaría en ese sentido una ardua labor de preservación de lo que realmente merecía ser considerado monumento histórico impidiendo su desaparición bajo la implacable «piqueta del progreso». En este marco se inscribe el reciclaje de la planta industrial y embotelladora de *Cervecerías del Uruguay* transformada en 1987 en el Conjunto Habitacional Cuareim por un equipo de arquitectos

(Nelson Inda, Horacio Rodríguez Pardiño, Juan Carlos Apolo, Martín Boga, Álvaro Cayón y Gustavo Vera Ocampo).

Sin embargo, no todo es arquitectura de prestigio en zonas residenciales o reciclamiento. A fines de la década del sesenta se da un gran impulso a la construcción de viviendas populares con la creación en enero de 1969 de la Dirección Nacional de Vivienda (DINAVI). Su director, el arquitecto Ildefonso Aroztegui, propició la construcción de grandes complejos habitacionales que fueran modulables, lejos de la monótona concepción formulada por Ludwig Hilberseimer en 1927, donde una serie de bloques paralelipédicos iguales se prolongan en una City Imaginaria. En el Complejo Bulevar, proyecto de los arquitectos Ramiro Bascans, Thomas Sprechmann, Arturo Villaamil y Héctor Vigliecca, en un amplio predio con frente a bulevar Artigas, se dejaron huecos, se imaginaron espacios flexibles que posibilitaran el crecimiento y se proyectó una atractiva imagen de «objeto inacabado» .

El núcleo habitacional del barrio VICMAN, levantado entre 1971 y 1973 por el arquitecto Alfredo Nebel Farini en la zona popular de Camino Carrasco, se inscribe en esta misma preocupación: conciliar una arquitectura para familias de modestos recursos con una funcionalidad estética. El resultado –bloques de apartamentos de cuatro niveles y viviendas unifamiliares, terminados en ladrillo a la vista– al que se suma un armónico acondicionamiento paisajístico del contorno a cargo de los ingenieros agrónomos Pablo B. Ross & Botazzi, es digno de señalarse.

Un tercer buen ejemplo de esta preocupación fue el barrio San Martín (1973), en el departamento norteño de Salto, concebido para brindar alojamiento a los técnicos que iban a trabajar en la represa de Salto Grande, sobre el río Uruguay. El proyecto fue realizado por INVE (Instituto Nacional de Viviendas Económicas), ente estatal que designó al arquitecto Mario Harispe, director encargado del diseño. De excelente factura, el conjunto habitacional, compuesto por diversos bloques (en general de planta baja y tres pisos altos) fue muy bien insertado en el terreno, aprovechando, con gran criterio y sentido estético, sus desniveles naturales. La terminación de los distintos edificios y casas de los ingenieros se confió al «hormigón visto» y a ladrillos de campo «plateados». El barrio posee, además, una escuela, mercado, un centro social y una policlínica.

## La fiebre especulativa de los setenta

La afluencia de capitales (bien habidos y *negros*) que atrajo el Uruguay a fines de la década del 70 fue insólito: una verdadera fiebre de especulación

invadió la plaza, y los precios de la construcción alcanzaron cifras fabulosas. Todos los comerciantes cotizaban en dólares –como si fuera nuestra moneda nacional– y se inflaron los valores en tal forma, que llegó a costar más caro el metro construido en Punta del Este que en Nueva York, en pleno Manhattan. Surgieron edificios altos a un ritmo vertiginoso. Los estudios de los arquitectos trabajaban a pleno régimen y los proyectos salían en cadena, cual si fueran automóviles de una línea de montaje. El apremio de los inversionistas se trasladaba a los profesionales y, por ello, los proyectos no alcanzaban a estudiarse debidamente.

La «quimera del oro» –como se la llamó– llevó a la construcción a un auge como jamás se conociera en el país, razón por la cual los materiales comenzaron a escasear y, consecuentemente, a subir su precio. El balance del *boom* fue desalentador. Frente a la enorme masa edificada, fueron pocos los aportes relevantes: esa premura que comentamos atentó contra un serio estudio de los proyectos. Inclusive hubo desastres que lamentar, ya que la desordenada especulación no tuvo reparos en destruir el medio ambiente natural o demoler edificios representativos del pasado patrimonial del país

Felizmente, no todo fue así: hubo profesionales que continuaron brindando un nivel satisfactorio del producto arquitectónico que elaboraban; son dignos de incluir, en esta nómina, entre otros, el Estudio Cinco; a Gómez Platero & López Rey; a Cagnoli, Valenti & Silva Montero; a Walter Pintos Risso; a Julio Villar Marcos y Susana Pascale de Villar. Todos pugnaron por mantener un buen nivel, pese a trabajar contra reloj. Además de los edificios en altura surgidos con fines especulativos, se levantaron suntuosas residencias de veraneo en los principales balnearios oceánicos, especialmente en Punta del Este, tipo de construcción en la cual destacó el arquitecto Walter Chappe.

Todo terminaría abruptamente el 25 de noviembre de 1982, cuando se produjo la ruptura del sistema cambiario vigente en el país que favorecía esa falsa prosperidad. Ello provocó una debacle financiera que arruinó a infinidad de inversiomistas y paralizó la industria de la construcción. Así quedaron inconclusos, durante años, numerosos edificios que sólo exhibirían sus estructuras deterioradas de hormigón como testigos mudos de la pasada euforia.

En julio de 1982, el gobierno francés presidido por François Mitterrand promovió un concurso internacional de anteproyectos para la Ópera de la Bastilla de París, a fin de que el nuevo complejo estuviera terminado el 14 de julio de 1989, para servir de jalón recordatorio del bicentenario de la Revolución Francesa. Se presentaron 750 proyectos y el entonces joven

arquitecto uruguayo, Carlos Ott Buenafama –egresado de la Facultad de Arquitectura de Montevideo en 1971– lo ganó para proyectar internacionalmente–junto a Julio Vilamajó y Román Fresnedo– la arquitectura uruguaya, aunque en 1961, Román Fresnedo Siri había ganado –entre más de 300 participantes– el primer premio del concurso internacional para erigir la sede de la Organización Panamericana de la Salud en Washington D.C.

En 1990, el mismo Carlos Ott volvió al Uruguay para realizar el vanguardista aeropuerto Capitán Carlos Curbelo de Punta del Este, situado junto a la Laguna del Sauce en Maldonado y la emblemática Torre de las Comunicaciones de ANTEL que sobresale sobre el paisaje de la bahía y el puerto de Montevideo.

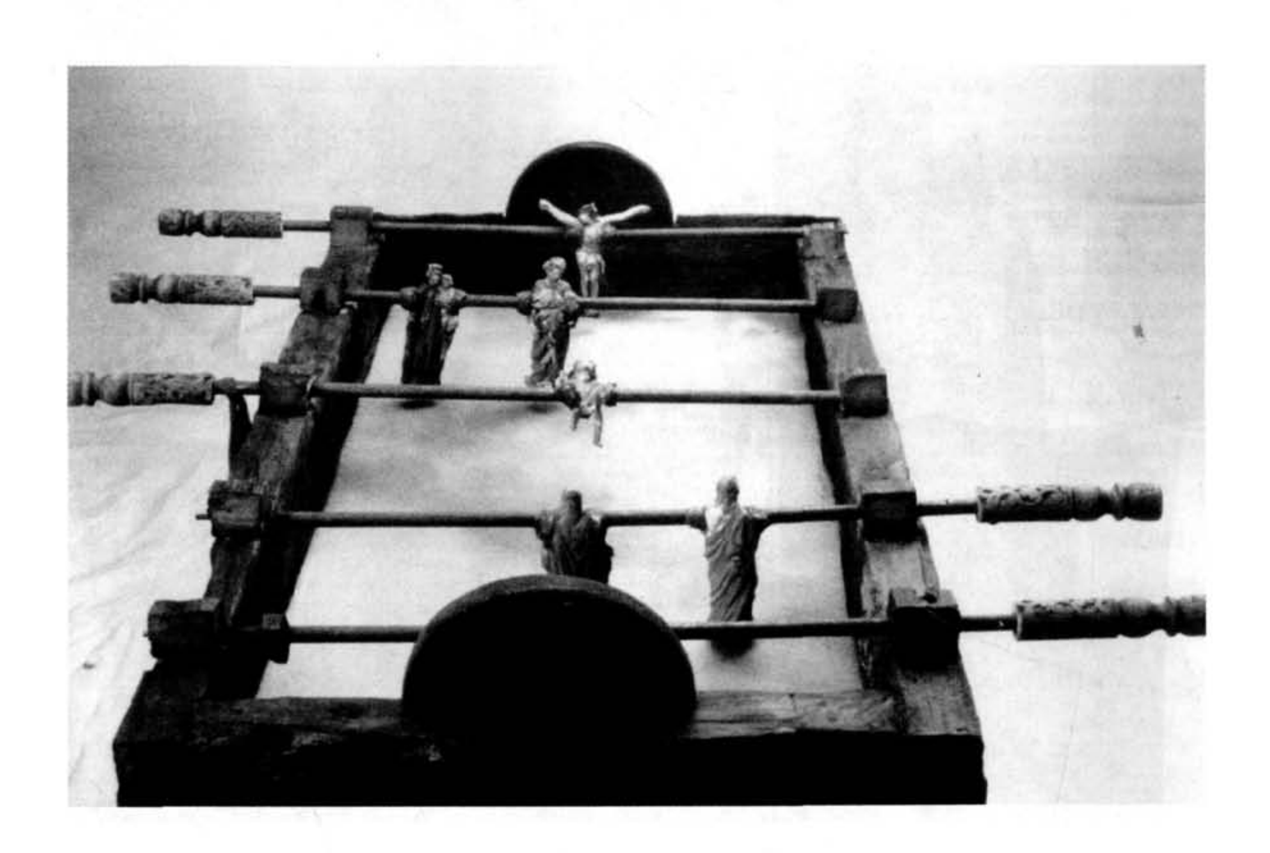
Pese a estas significativas obras, la arquitectura uruguaya actual asiste a la misma crisis de valores perceptible a nivel mundial. Después de la desaparición de los «Cuatro Grandes» –Wright, Le Corbusier, Mies y Gropius– es perceptible una cierta desorientación que se traduce en la revisión fuertemente crítica de las escuelas fundadas y en la aparición de tendencias como el «tardomoderno» o moderno tardío, el neomoderno y el posmoderno en sus dos versiones: la inclusivista y la exclusivista. En Uruguay, en gran parte como consecuencia de lo poco que se construyó una vez finalizado el *boom*, ha habido escasos ejemplos de las nuevas tendencias, aunque en los trabajos de los alumnos de la facultad y, también, en los proyectos presentados en los últimos concursos, se advierte el mismo desconcierto que reina en el ambiente.

Por eso preocupa que el actual elenco profesoral desdeñe insistir en los principios básicos de la construcción y, atraído por el prurito de querer aparentar «estar a la moda», enseñe formas más propias de la decoración teatral que de una buena y honesta arquitectura. Preocupados por atender una posible clientela de «nuevos ricos» se olvidan de los sólidos principios que guiaron las ideas renovadoras de los pioneros del «racionalismo» y de la «arquitectura orgánica». Hoy la innovación consiste en colocar desmesurados ojos de buey –desproporcionados con el resto de la fachada– columnas griegas de acero inoxidable sosteniendo capiteles jónicos huecos; plantas de edificios que parecen dibujadas en dos etapas: una, la del contorno, la regla T y escuadra y, otra –la de los tabiques interiores– girada 45° con respecto a la anterior, generando espacios inaprovechables y encuentros forzosamente mal resueltos.

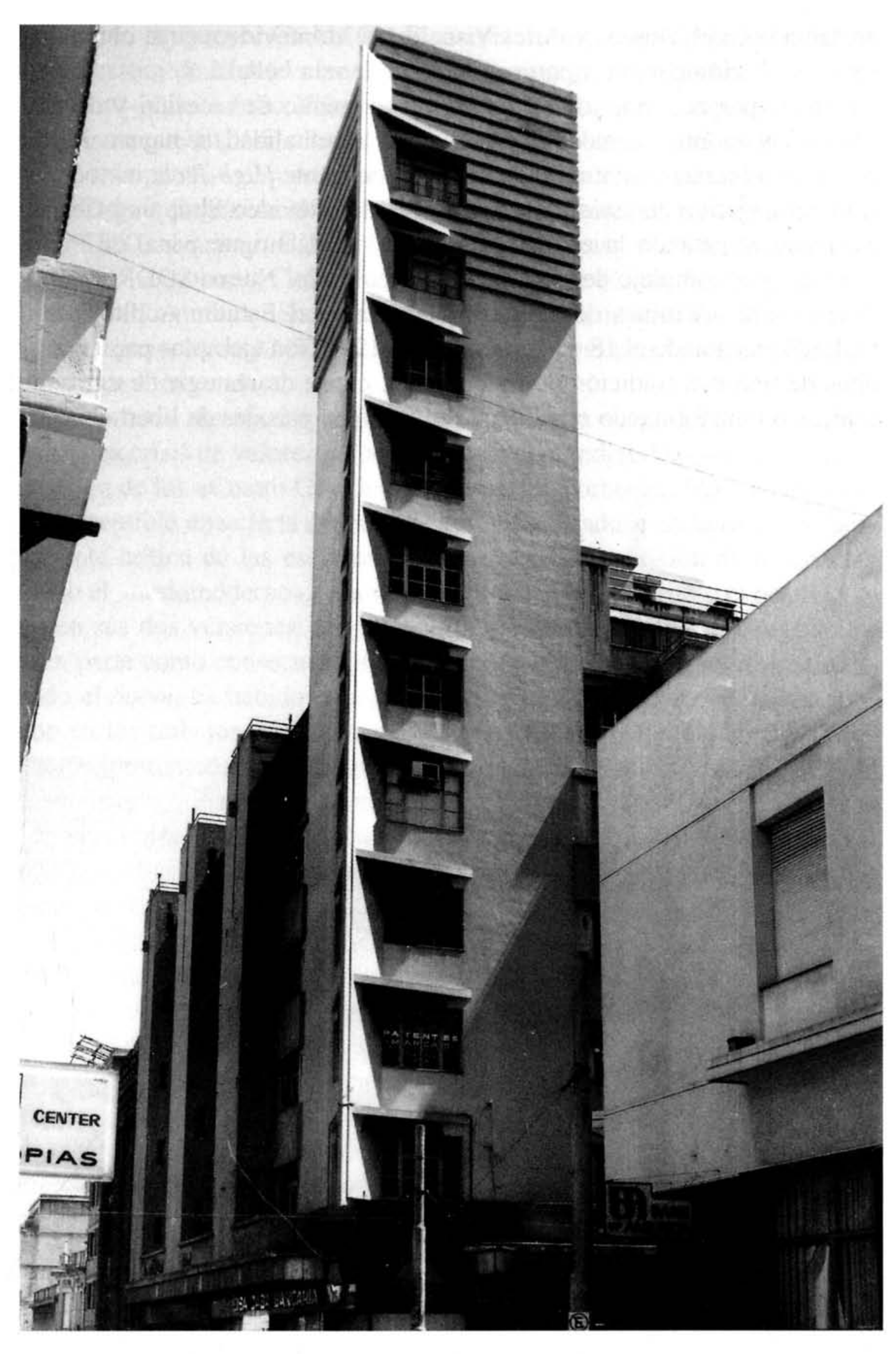
Se ha olvidado que debe existir una adecuación de la envolvente espacial con la función que dentro de ella deba cumplirse, la que es *conditio sine qua non* de toda buena arquitectura. En este sentido, ha resultado importante la exposición del arquitecto-ingeniero valenciano Santiago Calatrava

presentada en el Museo de Artes Visuales de Montevideo, cuya obra aúna forma y función con un soporte estructural de rara belleza.

Aunque parezca inoportuno que en un momento de recesión y de real angustia económica como el que se vive en la actualidad, se hayan erigido edificios de carácter suntuario dentro de la corriente *High Tech*, no todo ha sido tan negativo en estos últimos años. El Montevideo Shopping Center, edificado respetando la estructura y fachada del antiguo penal de Punta Carretas y el complejo de salas de espectáculos del Nuevo SODRE, construido sobre las ruinas del edificio de la Sala del Estudio Auditorio del SODRE incendiado el 18 de septiembre de 1971, son ejemplos paradigmáticos de una rica tradición de modernidad, capaz de resurgir de entre las cenizas o transformando espacios de encierro en paisajes de libertad.



Federico Arnaud. *El juego de los milagros*, 1999. Instalación




Edificio «Centenario» (1930). Arqs. Octavio de los Campos,
Milton Puente e Hipólito Tournier. Calle 25 de Mayo esq. Ituzaingó.

# Las artes visuales entre lo desgarrado y lo manierista

*Ángel Kalenberg*

Los jóvenes de la generación de artistas plásticos que sale a luz hacia 1985 –coincidiendo con la restauración de la democracia en Uruguay– recuperan la figura humana, una actitud que supone una clara victoria sobre el nihilismo de las generaciones pasadas. ¿Cómo lo hacen? Transgrediendo los cánones. Deformando. Pintando monstruos (humanos). En forma paralela, se produce el «retorno de los brujos»: los pintores que vuelven a hacer pintura-pintura y por añadidura representativa y expresiva. Los artistas vuelven a pintar. Pero no son nostálgicos ni arcaizantes. No podrían serlo, pues ésta no es una vuelta ingenua, sino enriquecida por el sedimento de todos los aportes de la vanguardia a la pintura. La experiencia anterior no había sido vana.

## Los monstruos cotidianos en el desván del espíritu

Los estremecimientos matéricos y figurativos se apoderan de Ignacio Iturria, Carlos Musso, Carlos Seveso, Carlos Barea, Miguel Herrera, Álvaro Pemper, Virginia Patrone, Diego Donner, Lacy Duarte, Nelson Balbela, Diego Píriz y Sergio Milans; se conceptualizan en Gabriel Marchisio, Luis Arbondo y Ana Tiscornia; mientras se hacen más abstractos en Javier Bassi, Felipe Secco, Martín Mendizábal, Marcelo Mendizábal, Rodrigo Fló, Diego Massi, Eduardo Cardozo, López Lage, y adquieren levedad en Fidel Sclavo.

Ignacio Iturria (n.1949). Sus cuadros previos a 1995 exhiben un repertorio voluntariamente restringido de temas y personajes: hombrecitos y mujercitas en diversidad de situaciones, encerrados en cubículos que forman parte de arquitecturas despojadas, carentes de ornamento, mirando hacia afuera, en dirección a un paisaje ausente. Estos personajes, tanto por su escala como por su factura plástica, representan una implícita alusión a la crisis de la idea de individuo, de persona, de humanidad.

El mundo de Ignacio Iturria está acotado entre las cuatro paredes de una suerte de desván proyectivo del espíritu, donde se almacenan las fantasías

de la infancia y donde las angustias (que abarcan un espectro temporal tan amplio que va del neolítico hasta Alberto Giacometti y Samuel Beckett) desembocan en el adelgazamiento de las figuras, y estarían proponiéndonos una reflexión acerca de la cuestión alquímica del homúnculo, de figuras que no llegan a ser (ni a representar) lo humano.

Iturria, está claro, no cree en el progreso. Y, por ende, descree del racionalismo en cuyo nombre Le Corbusier quiso borrar la Ciudad Vieja de Montevideo para dar lugar a autopistas iguales a otras autopistas de ciudades diferentes. Borrar la memoria, la identidad, era lo de menos. En cambio Iturria apuesta a la diferencia, a la historia. A conservar las huellas de la identidad. Su pintura es nocturnal, escatológica y mágica. En su obra, el racionalismo deja paso a un nuevo expresionismo, cruzado con temas del romanticismo.

Carlos Musso (n.1954). Después de perpetrar la deformación, y hasta la destrucción de la figura y de las convenciones artísticas, Musso vuelve a la pintura, pero a una de mucho empaste, de violencia del color, en las que las imágenes parecieran estar a la deriva en un tiempo que cedió el espacio de las certezas a la incertidumbre.

Carlos Seveso (n.1954) desmenuza las figuras de sus *Kamikazes, gatazos y ratones,* a tal punto que se tornarán irreconocibles. Sin embargo, comparadas con el expresionismo histórico, aparecen como desdramatizadas. Es la transgresión de los cánones, la deformación, la pintura de monstruos que no olvidan su condición humana. Deformación y monstruismo son formas de una expresión crítica. Pero el momento posterior a la deformación, a la destrucción de la figura humana, habilita la creación de un lenguaje de signos. Es lo que harán Carlos Barea, Martín Mendizábal (su obra podría religarse con lenguajes arcaicos tales como inscripciones y pinturas rupestres), Fidel Sclavo (quien, en la tradición de Saúl Steinberg y Michel Folon, apunta al humor, pero a uno que es motor de la reflexión), Diego Donner (autor de una pintura caracterizada por los signos esgrafiados, incisos, los que llevan casi naturalmente a evocar el arte parietal) y Ana Tiscornia.

El eclecticismo contemporáneo concede igual estatuto a todo, mezclando códigos y épocas: pasado y presente, buen gusto y mal gusto, historias y alegorías, cultura alta y baja (hasta el presente apenas el *Pop Art* había llegado a dar cuenta de ella), los comics y la pintura, lo efímero y lo permanente, el diseño industrial y la ficción, el primitivismo y la *high tech*, revolución y moda. Y emplea todo a igual título, separando o uniendo, en las más inesperadas combinatorias. Varios artistas uruguayos lo practican, entre los cuales Javier Bassi (n.1964) pinta enormes chapas metálicas, austeras, con empaste denso, en ocres, grises y negros (afiliado a una tradición

que lo entronca con la pintura uruguaya de Spósito, Ventayol, Espínola Gómez y Barcala). Practica un arte oscuro pero no tenebrista. Sus paisajes (así los llama el autor), imaginarios, desiertos, hacen eco al subconciente, proyectan contenidos que vienen de las profundidades de la subjetividad del autor y establecen un vínculo hondo con la subjetividad de quien los mira.

## Los retratos anamorfizados y el arte del microdibujo

El dibujo, con una larga tradición artística en Uruguay, alcanza un empuje notable en los años ochenta. Gerardo Goldwasser, Marcelo Legrand, Marco Maggi, Fermín Hontou, Carlos Barea, Claudia Anselmi, Álvaro Amengual, Pilar González, Ricardo Lanzarini, Rita Fischer, Martín Verges, han mantenido una práctica constante.

Gerardo Goldwasser (n.1961) trabaja la línea y el plano revalorizando lo que tienen de no enfático: una se convierte en puntada que emerge para sumergirse y alcanzar su destino por un camino invisible; el plano está hecho de sutilezas que muestran un virtuoso manejo de los grises. Sus temas tratan de recrear un mundo que busca una identidad profunda uniendo retazos. Su obra acude a imágenes relativas a los patrones que utilizan los sastres en una clara alusión metafórica, por ausencia, al cuerpo humano.

Martín Verges (n.1975) dibuja con pastel ampliaciones de rostros, o fragmentos de rostros, que son «citaciones» de Van Dyck, del Perugino, de Rafael Sanzio, o simplemente inventados, aunque también parecieran provenir del Renacimiento o del barroco. Son retratos anamorfizados, manieristas, los que encuentran sus implícitos orígenes en los retratos medidos de Torres García.

Rita Fischer (n.1972) ha optado por dibujar retratos de mujeres que se ven por transparencia, producto de una sucesión de pantallas de lienzo, tal vez teniendo presente el tema de la Verónica. La identidad femenina vista a través de la temática religiosa.

Ricardo Lanzarini (n.1963) en los muros que albergaban una instalación, escribió: «Hacer arte es inventar nexos de relaciones», entre lo público y lo privado, entre la historia y el presente, entre lo uno y lo múltiple. Dibuja con un lenguaje muy personal formas humanas minúsculas, deformes, amontonadas, siempre. A través de ellas, con ironía sutil, a veces con poesía, desmitifica, corroe, los mitos que en este mundo han sido: las ideologías, la política, el poder, apostando por una libertad irrestricta.

Marco Maggi (n.1957) crea un universo de micrograbados y microdibujos, delicados, frágiles y sensibles, que ironizan acerca de la omnipotencia tecnotrónica; crea diseñando imágenes se diría de circuitos integrados o de ciudades vistas desde el aire, en las cuales las calles parecieran un eco de las conexiones electrónicas (en definitiva, las calles también son conexiones). Maggi pareciera invitarnos a reflexionar acerca de que el mundo electrónico simula el mundo civilizado urbano. Creyendo vivir en el primero, queda en la sombra que se puede estar alienado en el otro.

## Esculturas de «objetos encontrados» y de totems rituales

La escultura ha adquirido una dimensión nueva con Fernando de Souza, Díaz Valdés, Ricardo Pascale, Pablo Achugarry (residente en Milán), Enrique Broglia, Pablo Damiani, Carlos Guinovart, Federico Arnaud, J.J. Núñez, José Pelayo, Daniel Escardó, María Minetti, Abel Rezzano, Pablo Bruera y Cecilia Míguez, entre los más consecuentes creadores.

Wifredo Díaz Valdés (n.1932) metamorfosea materia que ya fue manufacturada: *objetos encontrados* (y si son usados, mejor). Una guitarra, una puerta agonizante, un viejo sillón, una polea preindustrial y hasta su propio banco de carpintero. Y sobre esos objetos ejerce una acción mecánica: los serrucha, los abre como pétalos geométricos, los despliega, los articula. Un volumen, al principio lleno, se convierte en una forma que sale a la conquista del espacio. Un material orgánico es doblegado por un mecanicismo y la estructura resultante y la concepción espacial están determinadas por la funcionalidad orgánica de las articulaciones. Practicando el *découpage,* Díaz Valdés consuma la desconstrucción. Los objetos pierden su identidad, su forma normal para revelar la entraña de la materia orgánica, tal como está, latente, viva en objetos social y culturalmente muertos.

Ricardo Pascale (n.1942). Sus esculturas son totems y ruedas. Las ruedas en las culturas precolombinas cumplían una función ritual y no práctica, quizá porque las condiciones topográficas no resultaban propicias para su empleo en el transporte. Sus formas todavía mantienen una actitud de conciliación entre el mundo de baja tecnología y el de la alta tecnología. En el tiempo de la cibercultura, apenas si sabemos reconocer las hojas de diferentes árboles, pero no su corteza, sus colores, sus olores. Pascale, desde la zona del mundo que los economistas llaman «en desarrollo», pareciera querer ayudarnos a volver a ver la naturaleza.

Pablo Damiani (n.1961) participa en sus esculturas en madera de un cierto clima surrealista, que subyace a una de las vertientes del arte uruguayo.

En algunas piezas contrapone la opacidad maciza de un bloque de madera con pequeñas hornacinas en las que aparecen incrustadas o adosadas formas minúsculas que aluden a seres vivos. Son formas abstractas habitadas por figuras, formas que se dirían animistas.

Federico Arnaud (n.1970), en *Los martirios del corazón* (1999) elabora una versión libre y actual de los altares barrocos mexicanos, creando «futbolitos» cuyos jugadores son figuras religiosas. En la pintura colonial los nativos latinoamericanos –como sostiene Serge Gruzinski– contrabandeaban mensajes e imágenes dirigidas a sus colectividades, imposibles de decodificar por el conquistador. Arnaud emplea la iconografía religiosa para trasmitir ideas no necesariamente venidas del cristianismo canónico ni de corrientes místicas, sino arraigadas en su voluntad de apresar una identidad latinoamericana.

## Nuevos caminos expresivos

Con libertad de expresión y una apertura amplia a todos los posibles que asumen la mayor complejidad de medios, las instalaciones fueron adquiriendo envergadura con los años y así emergieron los nombres de Rimer Cardillo, Cristina Casabó, Lacy Duarte, Ricardo Lanzarini, Cecilia Vignolo, Cecilia Mattos, Pablo Conde, Patricia Grieco, Águeda Dicancro, Rafael Lorente, Mario D´Angelo, Alejandra del Castillo, Enrique Badaró, Roberto Cancro, Florencia Flanagan, Osvaldo Cibils, Lucía Pittaluga, Patricia Bentancur, Mónica Packer, Raquel Bessio y Andrea Finkelstein.

Rimer Cardillo (n.1944). Desde comienzos de los noventa, opta por llevar a cabo *site specific installations*, es decir instalaciones que mentan un sitio específico de la naturaleza. Recordemos una, *Cupí degli Uccelli* (49ª Bienal de Venecia, 2001). Está armada en torno a un *cupí*, término guaraní que designa el montículo del nido de hormigas y que Cardillo emplea para evocar los cerritos que muchas culturas nativas de América del Sur utilizaban como lugares de enterramientos. Y supone, entre otras cosas, una indagación acerca del pasado, acerca de los orígenes (uruguayos, latinoamericanos), una indagación acerca de la construcción de una identidad, de una cultura.

Cecilia Vignolo (n.1971) interviene con cera las fotografías de su cuerpo desnudo en *La exterioridad de la intimidad del cuerpo mío,* una instalación que presenta la ropa íntima de la mujer modificada por la acción de la cera depilatoria y el vello propio (producto de la depilación previa), flotando en el espacio.

Pablo Uribe (n.1962) realiza instalaciones que incorporan videos y diapositivas a las que contrapone fotografías. En tres de los monitores de *Iguales* (1999), por ejemplo, quince personas diferentes hablan idiomas distintos. El espectador puede entrar en alguno de los idiomas, pero no en todos. Aquí el artista explora la diferencia. Pero en el mundo de la complejidad, multiforme y mutante, nuestra identidad –vaya paradoja– es la de seres cambiantes: los diferentes pueden ser idénticos y los idénticos, diferentes.

Florencia Flanagan (n.1968), en varias de sus instalaciones toma como personaje central a la muñeca Barbie, proponiéndola como símbolo del lugar del ser humano en la sociedad actual. Pero el icono refiere asimismo al cuerpo enfermo y al cuerpo erótico, que es también el cuerpo de la cirugía plástica y de la manipulación genética. En *Ser manipulado* (1999) incorpora una Barbie reducida a un torso con rueditas en lugar de piernas. Esta «modificación», esta sustitución de lo orgánico por lo mecánico, determina que la Barbie familiar deje de serlo. ¿Ejemplo de lo siniestro o, más bien, anticipo de una fantástica bioingeniería? ¿Implante de piezas metálicas? ¿Por qué no?

Ana Salcovsky (n.1947), proveniente de un país ganadero, en una instalación incluye medias reses, jugando con las connotaciones proyectivas que esa imagen crea en el espectador, desde *El buey desollado* de Rembrandt hasta la visión cotidiana. Icono de cuerpos cortados, indefensos, metaforiza el desamparo, efecto de la violencia. Violencia que deshumaniza, des-subjetiviza, reduciendo la vida a pedazos de carne. Salcovsky lo hace con un sutil manejo del color, que elude la caída en truculencias.

Cecilia Mattos (n.1958), incorpora en sus instalaciones vestidos de mujer, viejos objetos encontrados (*nécessaires*, cajoneras, misales, radiografías), a través de los cuales suscita la preocupación del espectador por temas tales como: el género, la sexualidad femenina (el deseo como pecado), el yo-piel (envoltorios). Temas que tienen que ver con la propia subjetividad de la artista.

## La dimensión sociopolítica del arte conceptual

El arte conceptual practicado por artistas uruguayos asume una dimensión de cuestionamiento social y político que no aparece en el producido en otras partes y adquiriría a partir de los años ochenta nuevos adeptos. Sus cultores más notorios son: Luis Camnitzer, Carlos Capelán y Mario Sagradini.

Luis Camnitzer (n.1937). Progresivamente abandona lo expresivo y toma como eje la comunicación verbal. De ese modo busca llevar al espectador

a través de la reflexión sobre determinadas zonas de la realidad, llegando a sostener que su propio nombre impreso es su *Autorretrato.* Tazas, botellas, vidrios, amuletos, paraguas, ¿qué clase de objetos habitan el mundo de Camnitzer? ¿Perecederos o no? ¿Pertenecientes a la sociedad de consumo o no? Camnitzer debe temer la mera eventualidad de que su obra confirme la sociedad establecida. Artista conceptual, en última instancia, la opción de Camnitzer no es por el arte conceptual sino por un arte problemático, anterior o posterior al arte, perpetuamente inclasificable. Y de este modo logra consumar una versión latinoamericana del arte conceptual.

Carlos Capelán (n.1948). Hacia 1984 vendrían sus instalaciones, en las que incluye tierra, ceniza, tinta china, libros, estableciendo una suerte de diálogo entre tierra y dibujo, entre tinta y libros, procurando, según ha declarado, «reconectarnos con la naturaleza y recuperar la cultura». En ellas coexisten el arte conceptual (frases propias, citas ajenas, libros cerrados) y la pura visualidad, es decir, las ideas, pero sin desdeñar lo visual; el mundo de lo racional y el de las corrientes místicas; la antropología y la autobiografía. Capelán pareciera apostar al atravesamiento de todas las disciplinas, bajo el signo de la incertidumbre.

Mario Sagradini (n.1946), volvió a Uruguay en 1985. Su último proyecto, *Coleccionando fragmentos* (2001), está basado en la literatura nacional, oral y escrita, a través de la cual procura identificar espacios de Uruguay, urbanos o rurales, reales o imaginarios. Allí aspira a establecer vínculos entre las artes visuales, la literatura y la arquitectura del desarrollo urbano. Esta búsqueda puede enmarcarse en las corrientes actuales que privilegian la transdisciplinariedad como una manera de traducir el «pensamiento complejo» (Morin).

## La fotografía como arte y respuesta

Hacia mediados de la década de los ochenta se consuma la revalorización de la fotografía (que había tenido un cultor sobresaliente en Alfredo Testoni) como expresión artística. Diana Mines (n.1948) busca despertar la imaginación a través de la imagen orientándose a dar respuesta a las grandes preguntas que el hombre se ha hecho en todos los tiempos.

Julio Testoni (n.1948) persigue la distorsión de las formas, en una línea que puede filiarse en las pinturas de Cuneo. Cuando abstrae con decisión, cuando el observador no puede identificar de inmediato el modelo, como sucede con la toma del *Palazzo Vecchio,* Testoni alcanza niveles de creatividad pictóricos. A ello contribuye, además, la textura como de tapiz, pre-

dominante en sus cuadros, la cual reconoce vínculos con la que caracteriza la del pintor Alfredo de Simone, tanto que podría sostenerse que Julio Testoni lo emula en la vertiente de lo fotográfico.

Magela Ferrero (n.1966) presenta fotografías que capturan con infinita sensibilidad impolutos paisajes de exteriores a los que sobrepone textos y rayados, las marcas de su singularidad, a diferencia de Brassaï que fotografiaba los *graffiti* estampados sobre los muros de París. También son de señalar los aportes de Panta Astiazarán, Marcelo Isarrualde, Alfonso de Béjar, Roberto Fernández, Roberto Schettini, Fernando Oliver, Daniel Behar, Mario Schettini, Fernando Palumbo, Mariana Méndez, Pablo Bielli, Juan Urruzola, Mario Marotta, Alejandro Cesarco, Nicolás Branca, Armando Sartorotti, Carlos Costa, Carlos Porro y otros que no acostumbran realizar periódicas muestras individuales.

La fotografía analógica, definida por la «objetividad del objetivo» (Bazin), daba testimonio del «eso ha sido», vale decir, disponía de un poder de autentificación (Barthes). Desde la aparición de la fotografía digital resulta difícil creer que la imagen que vemos estuvo delante de la cámara. Las de Álvaro Zinno (n.1958) son fotografías de grandes dimensiones que presentan espacios íntimos, tal vez autobiográficos, pero vacíos: un grupo de sillas sin ocupantes, en un escenario social inmóvil, contienen, tal vez, el significado de la figura ausente-presente, generando una atmósfera de desamparo, de soledad; el espectador puede proyectarse ocupando aquellas sillas y aquel lugar para depositar sus sueños y sentirse continentado.

## El arte de los nuevos medios electrónicos

Pero el acontecimiento radical estará dado por la aparición de los medios electrónicos: una generación de artistas que no puede sustraerse a la televisión, forzosamente intentará someterla, apropiándose de su léxico, de su sintaxis. Y tal vez de su público. Antes el mundo estaba conectado por mar y por tierra. Ahora está conectado por el aire. Y en el aire no hay historia, geografía ni soberanía, apenas comunicaciones. La división de clases ya no se define entre quienes poseen y quienes no, sino entre quienes están conectados o desconectados. Éstos parecerán más pobres.

Álvarez Cozzi fue el iniciador de un lenguaje en el cual se mantuvo solitario durante muchos años hasta que resolvieron acompañarlo Enrique Aguerre, Alejandro Sequeira, Pablo Uribe, Roberto Mascaró, Esteban Schroeder, Pablo Dotta, Guillermo Casanova, Martín Sastre, Julia Castagno, Daniel Umpiérrez, Paula Delgado.

Fernando Álvarez Cozzi (n.1953) y Carlos Pellegrino (n.1944) realizaron *Paisaje I* (2001), un paisaje acústico de la bahía de Montevideo, un video carente de guión, sin progresión y sin la voluntad de contar una historia. Así, filman el puerto de Montevideo, el río, los barcos que van y vienen, las grúas, los contenedores. El reflejo del agua sobre el casco de un barco constituye una clara referencia a la pintura paisajista: aquí es como ver una pintura de paisaje en movimiento. Las sombras interactivan, interfieren y permiten leer el mismo paisaje de modo diferente al convencional, contrastando dos tipos de realidades: la real y la virtual. Como quería Deleuze: «Lo virtual posee una realidad plena, en tanto que virtual».

Enrique Aguerre (n.1964), en *RR como río* se filma a sí mismo sumergiéndose en una bañera, como reactualizando, reescenificando, quizá nostálgicamente, la fantasía de su vida intrauterina y de sus sensaciones. Lo hace tapándose la nariz, cancelando la actividad pulmonar, pues esta fantasía incluye el volver a conectarse a través del cordón umbilical. El artista digitalizó las imágenes grabadas y las animó en computadora.

Martín Sastre (n.1976). *Masturbated Virgin*, una video instalación, *work in progress*, que documenta el proyecto de un artista plástico tercermundista que corre por Montevideo con un enorme cotonete, cual lanza en ristre, para liberar a una cantante presa de la «Virgin Records», empresa que explota su virginidad con fines comerciales. En esta video-instalación, Sastre encarna una actitud «warholiana» de crítica a la sociedad del espectáculo.

Con la irrupción de los medios digitales en el territorio del arte, la estética de la aparición dará paso a la estética de la desaparición (Virilio). En el arte digital y la gráfica digital incursionan Mario Sagradini, Gerardo Goldwasser, Rodrigo Fló, Eduardo Fornasari, así como en el Net.Art están Brian McKern, Martínez Portillo (los precursores), Horacio Casinelli y Ariel Seoane.

Más allá de las diversas tendencias apuntadas –y a modo de resumen final– dos notas caracterizan las artes visuales de Uruguay en los dieciséis años transcurridos desde la salida de la dictadura: el retorno a la figura humana, ahora no por azar desgarrada, monstruosa, y el retorno a un lenguaje manierista que, como estilo, huye de la armonía precodificada, del ritmo y la melodía del clasicismo, y que, como actitud, interpreta momentos de inquietud en sociedades que atravesaron situaciones conflictivas. Ello supone una victoria sobre la crisis institucional y sobre el nihilismo de las generaciones anteriores, y supone, a la vez, la expresión de una voluntad de ruptura, de renunciación a volver hacia el pasado previo a la dictadura.



Escena de *El herrero y la muerte*, de Mercedes Rein y Jorge Curi, con dirección del último. Fue importante en la etapa final de la dictadura (1982).

# Los autores vuelven a escena

*Alejandro Michelena*

Cuando a comienzos de los años ochenta –y todavía en plena dictadura– se fue perfilando la vitalidad emergentes de nuevos dramaturgos y la progresiva reactivación de los conjuntos teatrales silenciados desde el golpe de Estado de 1973, el Uruguay no hacía sino retomar lo mejor de su tradición teatral.

Retomaba, por lo pronto, el brío del movimiento de los independientes, germinal en los años cuarenta, con su máximo esplendor cabalgando entre los cincuenta y los sesenta. Grupos como el Teatro del Pueblo, El Galpón, Teatro Circular, Club de Teatro, El Tinglado, Teatro Universitario, Nuevo Teatro Circular, Teatro Moderno, Teatro Libre, La Máscara, La Farsa y Taller de Teatro, habían marcado –con suerte diversa– una esforzada y casi quijotesca labor signada por el buen nivel artístico. Con inflexiones y matices que iban de la exquisitez y refinamiento de Club de Teatro a la impronta social de El Galpón, pasando por la ambición experimental de Taller de Teatro, la vocación popular de Teatro del Pueblo y la clásica de La Máscara, así como la apuesta a la variedad del Circular y la audacia y entusiasmo juvenil de los demás grupos, habían conformando parte de la mejor y historia del teatro uruguayo.

Una tradición que se había caracterizado por su radical cosmopolitismo. Tanto en su vertiente más culterana como en la de temática social, habían predominado textos dramáticos de vocación universal –clásicos y modernos–, con puestas en escena que solían enfatizar una u otra condición. Y hasta las obras de autor nacional del período habían estado signadas por esa obsesión por ser «universalistas», como fuera el caso de *Calipso* de Alejandro Peñasco o de *Orfeo* de Carlos Denis Molina. Mientras la narrativa (Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti) descubría para la literatura los escenarios montevideanos, los dramaturgos en sus textos y los directores en su trabajo eludían –sobre todo en los años cincuenta– toda referencia localista.

Al inicio de los setenta, la crisis económica que golpeaba duramente al país repercutió sobre el movimiento del teatro independiente. Varios grupos desaparecieron: Teatro Libre, Taller de Teatro, Teatro Moderno, Universitario, La Farsa. Otros, como El Galpón, partiría en exilio hacia México en 1976, mientras La Máscara y El Tinglado languidecían. El resto adaptó como pudo su repertorio a un tiempo de censura y represión política.

Algo similar había sucedido con la Comedia Nacional, fundada en 1947 con el objetivo de establecer por primera vez en el país un conjunto estable dedicado en exclusividad a representaciones de calidad artística. Con atención prioritaria a obras de autor nacional, la Comedia Nacional se convirtió con los años en obligado referente teatral. La primera obra representada fue *El león ciego* de Ernesto Herrera y uno de sus éxitos más resonantes *Procesado 1040* de Juan Carlos Patrón. Hasta comienzos de los años setenta, junto al buen nivel de las puestas en escena, la impecable actuación, la adecuada selección de repertorio universal, la presencia del autor uruguayo fue una constante. No faltarían a la cita en los escenarios de la Comedia Nacional y en los independientes, el apunte social de Juan Carlos Legido en *La piel de los otros*, la solidez experimental de *M.M.Q.H.* de Luis Novas Terra. Del retorno al sainete de Carlos Maggi en *El patio de la torcaza*, a la denuncia populista en *Las ranas* de Mauricio Rosencof. De la audacia vanguardista de Jorge Bruno con *El cuarto de Anatol* y Jorge Blanco con *La araña y la mosca*, a la poesía sutil de *El ángel del silencio* de Manuel Lus Alvarado. Del naturalismo de Andrés Castillo en *Parrillada*, al decidido tono de comedia de Armengol Font en *Tres lunas de miel en avión*. Sin embargo, como el resto de las actividades culturales del Uruguay, la Comedia Nacional sufrió luego la crisis económica y una errática conducción durante el período militar.

## El renacer del movimiento teatral

El renacer del movimiento teatral se puede situar en 1979, cuando El Circular estrena *Las gaviotas no beben petróleo* de Carlos Manuel Varela. El autor ya era conocido por *La enredadera* (de 1970), válida alegoría acerca de la creciente opresión que entonces acechaba a la sociedad uruguaya. En *Las gaviotas...* lleva al plano teatral la estrategia metafórica –el decir elusivo y alegórico– que venía caracterizando la poesía y la narrativa que se publicaba en el país, una forma de eludir la censura. La obra, en ese sentido, puede verse como una lectura en clave más o menos simbólica de realidades más crudas y cotidianas. Su puesta en escena cargó las tintas sobre esos elementos simbólicos que la singularizaban.

Ese mismo año, también en El Circular, se pone en escena *El mono y su sombra,* del joven autor Yharo Sosa. En esta pieza –cuyo texto original resultó más que nada la base para una mayor elaboración, responsabilidad del director Carlos Aguilera– la imagen es mucho más explícita, a través del contrapunto entre un preso y su visitante. Fue corporeizada en medio

de un escenario no convencional y despojado, con los mínimos elementos escenográficos y ambientales, recalcándose así la esencia dramática del conflicto que presentaba.

1980 marcó un nuevo cambio con el estreno en la sala de la Alianza Francesa de *El huésped vacío*, de Ricardo Prieto, con actuaciones de Enrique Guarnero y Luis Cerminara. El autor había dado a conocer años antes – en 1971 y en Sala Verdi, con elenco de la Comedia Nacional– una primera versión de esta pieza titulada *La salvación*. La reescritura mejoró un texto que ya era sólido y lo transformó en la más fuerte y mejor estructurada obra nacional estrenada por esos años, apuntalado además por una escenografía que aprovechó con habilidad las ventajas del teatro de la Alianza Francesa, potenciando en la recreación la atmósfera crecientemente opresiva de la obra. Había una metáfora por cierto –en ese misterioso huésped que poco a poco se va tornando insidiosamente opresivo y agobiante para quienes lo acogen en su casa– que podía aludir a la situación que se vivía en esos momentos en el Uruguay. Pero la obra iba más allá: a lo existencial, a lo cósmico, a lo universal. Y lo hacía mediante personajes ricos e intensos, sometidos a una bien lograda y creciente tensión dramática. Buena estructura y ritmo, diálogos precisos y esencialmente teatrales, profundidad conceptual. Comparadas con *El huésped vacío*, el resto de las piezas uruguayas del período –incluyendo las exitosas *El herrero y la muerte* de Curi-Rein, y *Doña Ramona* de Víctor Manuel Leites– apenas superan la condición de libretos escénicos.

A los elencos tradicionales del teatro independiente –como El Circular, La Máscara o El Tinglado– se agregaron en ese momento los grupos Ensayo y Espejos, y además Teatro Sin Cueva, que realizaba sus actuaciones en plazas y ferias. Los tres se caracterizaron por su condición predominantemente juvenil, tomando en su desempeño rasgos mezclados de la *Commedia dell'Arte* y de la murga carnavalera rioplatense. En los años finales del gobierno de facto, y todavía en esos momentos, seguía teniendo vitalidad y vigencia el movimiento de teatro barrial, que surgido al compás de la resistencia cultural, había tenido como mayores méritos ser un vehículo de expresión de jóvenes y plantearse un encare de la acción dramática fuera de salas, antisolemne, renovador en la búsqueda de una perspectiva escénica popular y alejada de lo tradicional.

## El retorno de los consagrados

El regreso a la democracia en 1985 no fue fácil. La crítica teatral de esos años –como surge de balances retrospectivos y libros posteriores– creyó

percibir cierta confusión y desorientación en cuanto a los caminos a seguir en lo estético y conceptual. Ello se debía en parte al desequilibrio creado por el regreso al país de El Galpón y de figuras prestigiosas como Antonio Larreta, exiliado en España. La reinserción en un medio donde no había nuevas salas ni un público motivado por el hecho teatral puro, se tradujo en una asistencia *naïf* que sólo apoyaba propuestas que reflejaran la situación político-social.

Al volver El Galpón recuperó la sala que tenía sobre la avenida central18 de Julio y que le había sido requisada por la dictadura. Allí montó un espectáculo que había sido en los años anteriores una de sus cartas de presentación: *Artigas, general del pueblo,* con dirección de Rubén Yáñez sobre texto de Milton Schinca. Espectáculo de corte brechtiano, con uso de elementos del teatro popular a lo Piscator, con rasgos –en vestuario y decoración– de la tendencia del «teatro de la pobreza», su estética fue un compendio de estilemas nada sorprendentes en un elenco escénico de izquierda. En perspectiva de tiempo, fue además el canto del cisne de tal postura en El Galpón, que luego –al ritmo de la perestroika y lo que vino después– debió abrirse a un abanico tan variado hasta llegar casi a desdibujar su perfil.

Lo cierto es que la gente de teatro debió lidiar con un ambiente cultural menos homogéneo, matizado y variado, donde atraer al espectador elusivo era un desafío. Volvieron a escena, como era previsible, los clásicos de Bertold Brecht a los escenarios independientes (*El preceptor* y *El círculo de tiza caucasiano*) con diverso grado de fidelidad a la rigurosa estética postulada por el autor alemán, mientras que la Comedia Nacional elegía –sintonizándose también con el fervor político postdictadura– *Mefisto* de Ariane Mnouchkine, basada en novela de Klaus Mann, en una realización menos audaz de lo esperado. En los años siguientes se estrenaron, en el ámbito del elenco oficial, nada menos que *La vida es sueño* de Calderón de la Barca, con dirección de Eduardo Schinca, de aliento clasicista procurando destacar lo esencial del espíritu calderoniano, y *Los gigantes de la montaña*, un Pirandello en versión Antonio («Taco») Larreta de ambición espectacular y refinada. Mientras que El Galpón puso en escena *Tartufo* de Molière remarcando sus aspectos sociales, y El Circular se animaba con un *Juan Moreira* «de cámara», conservando no obstante la gramática popular y circense del original.

Otro espectáculo que tuvo repercusión cultural en ese año 85 fue *Salsipuedes*, texto de Alberto Restuccia acerca del exterminio de la etnia charrúa en el Uruguay del siglo XIX, que el mismo Restuccia montó con el conjunto Teatro Uno que dirige. Marcada en su concepción por la –en ese entonces– ya extensa vocación vanguardista del elenco, la puesta se dibu-

ja entre pinceladas de «teatro del absurdo», toques *grotoskyanos*, y alardes –a lo Restuccia simplemente– de neopopulismo histórico. Pero la novedad en cuanto a obras nacionales la constituyó *Cómo vestir a un adolescente* de Álvaro Ahunchaín, un joven autor en ascenso en esos momentos que se caracterizaba por innovar en materia escénica. Aunque sus ideas no eran tan «nuevas», sí impactaban a un público demasiado aletargado por puestas que no se desprendían de los marcos convencionales. Por eso dio que hablar el uso de escenarios no frontales o la exigencia de acompañar a los actores a través de diferentes espacios físicos. A fines de los noventa Ahunchaín volvió a incursionar como dramaturgo con una original obra desde el propio título: *Se deshace más fácil el país de un hombre que el de un pájaro.*

Pero el éxito en materia de espectáculos teatrales provino de un grupo nuevo, organizado desde el origen como compañía comercial. A su frente estaba Omar Varela, calificado más adelante por algún crítico como «el rey Midas del teatro local» por su capacidad para generar éxitos de boletería. Ese fenómeno –que se extendió por varios años, constituyéndose en uno de los mayores éxitos en la historia de las tablas montevideanas– fue *¿Quién le teme a Italia Fausta?*, obra de café concert (*besteirol*) de los brasileños Miguel Magno y Ricardo de Almeida, estrenado en 1988. El espectáculo prendió fuerte en un público variopinto, nuevo y hasta ingenuo en lo teatral, y dio pie a que Varela estableciera a partir de allí la Compañía Italia Fausta. Enamorado de las añejas comedias musicales del cine norteamericano, Varela comenzó a desplegar con esta pieza una estética en la que el *glamour*, los enfáticos vestuarios, las retóricas alusiones al «polvo de estrellas», se ponían al servicio de toques de humor generados a partir de situaciones en las que era básico el ingrediente de lo ambiguo, lo andrógino y lo travestido.

## El autor nacional vuelve a escena

En este resurgir variado el autor nacional jugó un papel primordial. Carlos Manuel Varela con *Crónica de una espera*, en el Teatro del Notariado en 1986; *Sin un lugar*, al año siguiente en El Circular; en 1989, por la Comedia Nacional *La Esperanza S.A.* ahondó en la preocupación social manifestada a partir de una estrategia metafórica que había sido su estilo durante el período de la dictadura. En el último se embarcó en un realismo más explícito, siempre con su toque de diálogos bien logrados y personajes prototípicos correctamente delineados. Las puestas que merecieron sus textos se caracterizaron por diferencias, marcadas por las distintas direcciones y además –en el caso de la última– por su apuesta menos simbólica.

Eduardo Sarlós se había asomado poco antes como hábil libretista escénico. Este pintor trastocado en autor estrenó en 1985 *Estimada señorita Consuelo*; ese mismo año puso en El Notariado *Delmira Agustini o la dama de Knosos*. En 1987 subió a escena *La Pecera*, en Teatro de La Alianza. De obra anual y puntual, fue un típico caso de hacedor de libretos complacientes para directores que preferían hacer teatro con textos que fueran «apenas pretextos». Es obvio que las puestas obtenidas, en su estructura y fondo, resultaron creación de quienes llevaron al escenario esos argumentos que eran verdaderas «amebas» capaces de tomar cualquier forma.

Por su parte, Alvaro Ahunchaín hizo doblete en el 88 con *All that tango* e *Hijo del rigor* (ambas representadas en el Instituto Anglo). En 1989 se conoció de él *Mis Martir*, en Sala Verdi. Siguió cultivando cierto sesgo de transgresión no demasiado enfática de los cánones teatrales –con mucho agitar al público en cuanto a efectos novedosos (al menos para Montevideo)– cosechando una imagen de «renovador» y captando a un público ansioso de tal pirotecnia. Ahunchaín también ha destacado como director, por ejemplo en su original versión del *Macbeth* de Shakespeare.

Mauricio Rosencof, popular autor de los sesenta, reapareció –luego de haber permanecido varios años en la cárcel como preso político– con *El saco de Antonio* (Notariado, 1985). y *El regreso del gran Tuleque* (Nuevo Stella, año 87), donde retomó la línea de teatro con buenos apuntes de observación de costumbres y lenguaje, que le habían dado notoriedad. Sus textos recibieron un tratamiento escénico que amalgamaba lo clásico del teatro popular rioplatense con el tablado carnavalero.

Un autor particularmente activo en ese período fue Ricardo Prieto, ya plenamente integrado al medio luego de varios años de residencia en Buenos Aires. En el 85 y en Casa de Teatro pone en escena *El mago en el perfecto camino*, una obra alegórica, profunda en lo psicológico, que incursiona con seriedad en laberintos metafísicos y hasta esotéricos, que causó desconcierto y un desgarrarse de vestiduras en los muchos que –esquemas mentales mediante– no concebían en ese momento otra cosa que una denuncia político-social directa y un realismo de cepa a lo Florencio Sánchez. La puesta estuvo a la altura del aliento filosófico y los matices simbólicos de la obra.

En 1987, la Comedia Nacional le estrenó *El desayuno durante la noche*, excelente y bien estructurada, que unos años antes había recibido en España el importante Premio Tirso de Molina, con una escenificación digna de su categoría. Y ese mismo año se puso en Teatro del Centro otra de sus producciones, *La llegada a Kliztronia*, calificada por el crítico Walter Rela como: «espectáculo sutil, extraño en su desarrollo episódico, inspirado en la fuerza del juego de los opuestos», con una lograda dirección de Beatriz

Massons que movía con eficacia el nutrido elenco y creaba el adecuado clima de pesadilla que el texto pedía. En 1989 también dio a conocer dos obras: *Un tambor por único equipaje* –en la mejor línea de su teatro simbólico y experimental –en La Alianza, y *Danubio azul* en La Gaviota, una comedia realista con toques de humor negro que se constituyó en el primero de la serie de rotundos éxitos escénicos que lo transformaron –en pocos años– en el más conocido y prestigioso de los dramaturgos uruguayos.

El autor nacional volvía a llenar las salas, como ya había ocurrido en los años sesenta. En este caso lo hacía de la mano del renovado repertorio de Ricardo Prieto: *Garúa* (Teatro de la Candela, 1992), *Amantes* (Teatro del Centro, 1994) y *La buena vida* (La Gaviota, 1998). En ellas, el ya prestigioso dramaturgo, que había empezado a incursionar en un teatro más realista a partir de *Danubio azul*, crea entrañables e inolvidables personajes montevideanos, no por ello menos universales. Y esto lo hace a partir de una escritura que lleva su marca: una sólida y firme estructuración dramática, que está lograda mediante diálogos precisos y tonos justos, equilibrando sabiamente lo coloquial, lo emocional, lo reflexivo y el humor. A esa altura el teatro de Prieto ya había sido traducido al francés, y una de sus obras integró la *Antología de teatro Latinoamericano (1940-1900)* que realizara el especialista Osvaldo Obregón para la UNESCO, en Paris. En un país donde todavía seguía considerándose que un dramaturgo «en serio» no debía encarar un teatro de vocación popular, Prieto logra realizarlo sin desmedro de la calidad. Sigue en esto los pasos de su más reconocido maestro en el oficio, esa cumbre del teatro contemporáneo que fue Tennesee Williams, para quien el éxito y el arte se dieron siempre de la mano. Pero el haber alcanzado definitivo éxito de público no hizo olvidar a Prieto la otra vertiente de su producción, y así es que lleva a escena *Pecados Mínimos* (El Picadero, 1995), un riguroso texto de cámara para dos actores donde uno de ellos sólo se manifiesta a través de su voz en off. O la sutil delicadeza desplegada en ese contrapunto de dos almas que es *Una sonata de Ravel* (El Circular, 1997).

Vale consignar la condición atípica de este autor en un medio en que los dramaturgos no suelen cultivar otros géneros. Prieto es además un reconocido narrador, con varios volúmenes de cuentos y dos novelas (la más reciente, *Amados y perversos*, un éxito rotundo de crítica y lectores), y como poeta dio a conocer hace apenas un año una antología de su producción bajo el sugestivo título de *Palabra Oculta*.

No faltó a la cita de la nueva dramaturgia uruguaya, Alberto Paredes con *La plaza en otoño* (Alianza Francesa, 85) y *Las mágicas noches bailables* de Pepe Pelayo (Solís, 89) en coautoría con Ana Magnabosco, con sus

escenas y personajes costumbristas bien diseñados, con despliegues escénicos acordes. Y Víctor Manuel Leites se asomó con *El chalé de Gardel*, puesta en Sala Verdi en 1985, también en la línea grata al realismo rioplatense. Y de Carlos Maggi, popular autor de los sesenta, se volvió a montar uno de sus viejos éxitos, *Esperando a Rodó* –Casa del Teatro, 85– que sirvió para confirmar cuánto había envejecido ese texto. En el mismo año y en El Circular se conoció *Frutos*, panegírico escénico –con dosis homeopáticas transgresoras– en torno a la figura histórica del caudillo colorado Fructuoso Rivera, escenificada en clave realista. Luego, en el 89, *Un cuervo en la madrugada*, cuya escritura se resiente, como en casi todas las otras piezas de este autor, porque la ambición estética se somete al afán no disimulado de exponer ideas.

El período atestiguó además la presencia leve de dos textos de Rolando Speranza –*Los días de Carlitos Molinari* y *En la lona* (Verdi, respectivamente en el 85 y el 88)– de corte neosanchista y puestas acordes. Surgió una pluma eficaz, apta para el teatro comercial: la de Franklin Rodríguez, que se descolgó con el éxito de *¡Ah, machos!*, glosa bien pautada del humorista argentino Fontanarrosa que montó en el 88 El Circular. Y en el rubro de los nuevos se puede mencionar también a Rubén Berthier con *Una luz chiquita* (Circular, 85), Ever Martín Blanchet con *Los patios de la memoria* (El Galpón, 88) y Luis Vidal con *Los girasoles de Van Gogh* (El Galpón, 89); tres autores sintonizados con inquietudes más juveniles, entre experimentales, testimoniales y creativas, cuyas resoluciones en el escenario procuraron superar la media convencional.

Un caso especial fue el de Leo Maslíah: músico, intérprete y humorista que traspuso su peculiar estilo paródico –entre surreal y patafísico– al escenario, en peculiares piezas como *Democracia en el bar* (Anglo, 1986) y *El último sandwiche caliente* (La Gaviota, 88). Dino Armas, prolífico autor que por esta condición ha sido desparejo en los niveles logrados, dio a conocer *Feliz día, papá* en 1989, una obra que resultó de las más interesantes de su producción. Y Ana Magnabosco, la única mujer que ha descollado en el campo de la escritura escénica, se ubicó ese mismo año como figura destacada en una línea de teatro costumbrista, con sus obras *Viejo Smoking* y *Santito mío.*

## Las estrategias contrapuestas de los noventa

Al borde del nuevo milenio eran perceptibles dos estrategias contrapuestas. Por un lado, los grupos mayores e institucionales fueron volcándose poco a poco, pero en forma decidida, hacia un perfil teatral convencional,

digestivo, más adecuado a los públicos totalmente vírgenes en lo escénico que llegaron de golpe al conjuro de experiencias como Socio Espectacular (en la que se ofrecen por una cuota accesible varias obras, pero además películas, eventos deportivos y libros). En ese proceso fueron quedando por el camino ciertas aspiraciones programáticas del teatro independiente: el rigor, la exigencia, la cuidadosa elección de repertorio.

En el otro extremo, directores jóvenes y creativos, junto a equipos nuevos y entusiastas, tomaron un camino experimental. Su común denominador ha sido privilegiar elementos considerados de apoyo pero no de sustancia en el hecho teatral –espacios escénicos atípicos, escenografías audaces y muy plásticas, coreografías complejas, actuaciones extravagantes– en desmedro del texto, que pasó a ser mera apoyatura.

En todo este proceso jugó un papel clave la crítica. Muy rigurosa y respetada en los años cincuenta, con figuras de la talla intelectual de Carlos Martínez Moreno, mantuvo en los setenta su nivel de equidad y profundidad gracias a los aportes de Alberto Mediza y Gerardo Fernández. Pero dictadura mediante, vino el tiempo de los relevos, y el retorno a la democracia presentó un panorama en el cual convivían veteranos comentaristas de diario con asépticos estudiosos de gabinete, puestos a analistas de espectáculos, con directores ejerciendo también la crítica, con algún profesional liberal destilando su mal estado hepático al juzgar lo que veía en los escenarios. Con los años, el resultado de todo esto –que lamentablemente no ha cambiado en lo sustancial– generó, aparte del descenso en la calidad y prestigio del ejercicio crítico, confusiones conceptuales que le han hecho daño al teatro.

Una de las más graves ha sido el sistemático considerar como «obras» a meros argumentos que noveles directores audaces han llevado a escena. Esto sucedió, para poner sólo dos ejemplos, con estrenos de Mariana Percovich y Roberto Suárez, dos talentosos *registas* que ciertos críticos –a *forceps*– intentaron hacer pasar por dramaturgos, lo que no son. Por otra parte, esa crítica también es responsable de otra anomalía: han dado alas a algunos directores que tienen la mala costumbre de recurrir a clásicos «reescritos» por ellos mismos, con resultados estéticos muchas veces lamentables.

Los que han más han sufrido con estas desviaciones de un discurso crítico desenfocado –aparte del ejemplar y constante público tradicional del teatro que se fue alejando de las salas– han sido los nuevos y talentosos dramaturgos uruguayos excluidos de los repertorios de muchos directores. Uno de estos autores, auténtico rehén de esa crítica «fundamentalista», ha sido Ricardo Grasso. Llamó la atención con su primera obra, *Nicomedes o el Olvido*, pieza premiada y estrenada por El Galpón en 1994. A pesar de

haber recibido premios y menciones en los años que siguieron –por *Una mujer obediente*, en concurso de Teatro El Picadero; por *Ensayo general*, en certamen de la Agrupación Universitaria–y habiendo publicado dos volúmenes con sus piezas teatrales, siendo además reconocido y respetado como dramaturgo por críticos sensibles, su producción no ha logrado todavía el destino escénico que merece. Se ha filiado el teatro de Grasso a la herencia de Beckett, pero a partir de ahí ha desarrollado un mundo realista muy peculiar, con matices de absurdo; sus textos poseen una firmeza de estructura y un vuelo que muchas veces falta en los autores nacionales.

Ariel Mastandrea se asomó a los escenarios con *La otra Juana*, interesante recreación imaginativa de la intimidad de una poetisa que fue emblemática en la vida cultural uruguaya: Juana de Ibarbourou. Con eficacia, Mastandrea delineó allí el personaje de la escritora y su mundo privado, consciente de estar atreviéndose con un mito hasta el momento intocable; lo hizo con audacia y sutileza, dando a entrever ciertos costados ambiguos de Juana, pero sin hacerlos explícitos. Años después, con *El hermano olvidado*, recreó la peripecia del hermano varón de las célebres hermanas Brontë. Sus textos incursionan por senderos no usuales en la dramaturgia uruguaya, lo que es destacable, pero se le ha marcado –en el «debe»– cierto exceso conceptual que a veces neutraliza la acción dramática.

Otro escritor teatral surgido en estos últimos años es Álvaro Marmierca, quien llamó la atención con su versión del célebre cuento del norteamericano Melville, *Bartleby, el escribiente*. Recientemente estrenó *El hombre más feo de Atenas*, recreación escénica de los últimos momentos de Sócrates. En ambos casos el autor apoya su trabajo en textos previos y prestigiosos –un formidable relato en el primer caso; los diálogos platónicos en el segundo–y lo hace con solvencia.

También se dio a conocer en los noventa Carlos Liscano, quien se acercó a las tablas a partir de una obra narrativa caracterizada por su carga intelectual. Sus textos participan de esa línea de incesante racionalismo reflexivo, generando un teatro de tesis con diálogos bien escritos.

La crítica ha mimado a autores caracterizados por la levedad de sus propuestas, como Raquel Diana, o ha celebrado textos increíbles, como *Sarita y Michelle* de Eduardo Sarlós. Y en lo que tiene que ver con los extranjeros contemporáneos, se han ensalzado hasta la exageración las abstracciones de Koltés o la escritura conceptual de George Tabori, Steven Berkoff o Heiner Müller, dejando por el camino obras de mayor carnalidad dramática. No faltó la desmesurada torpeza de querer montar en clave montevideana una comedia hollywoodense, *Hello Dolly* (El Galpón), con el consiguiente fracaso.

## A la búsqueda del espectador perdido

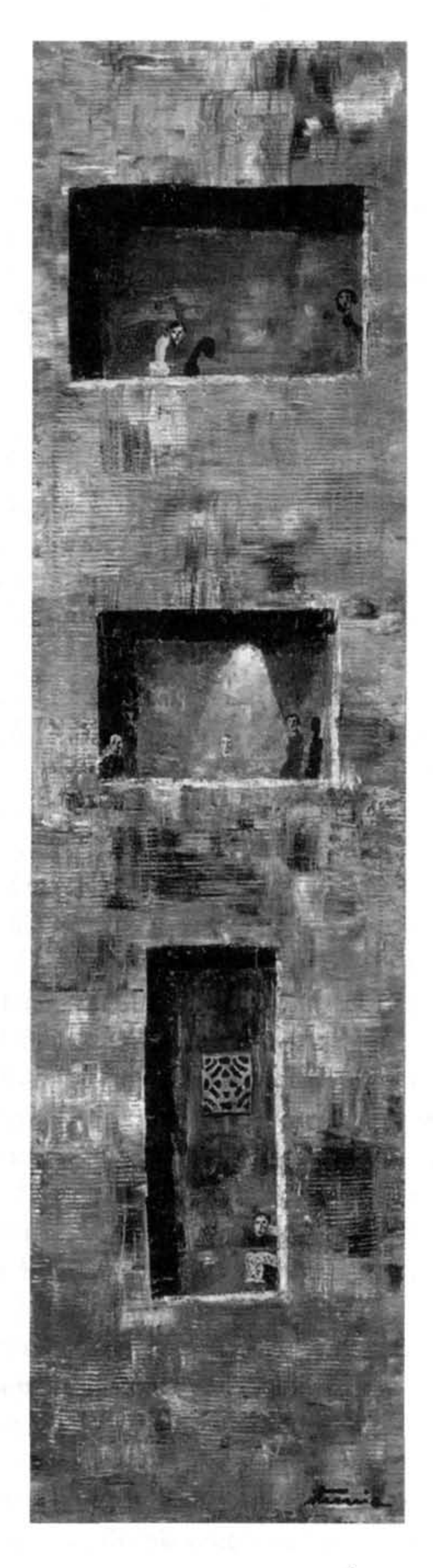
Sin embargo, hubo en la última década del siglo pasado espectáculos tan exigentes y bien logrados como exitosos. Tal es el caso de *Perdidos en Yonkers* (Teatro Alianza, 1992) y *Cartas de amor en papel azul* (Teatro Alianza, 1993), un brillante pretexto para que destacaran dos monstruos sagrados de la escena uruguaya: Concepción («China») Zorrilla y «Taco» Larreta. También se apeló con buen criterio a los clásicos contemporáneos –*Viaje de un largo día hacia la noche* de Eugene O'Neill o *La muerte de un viajante* de Arthur Miller– con logros dignos.

Pero la tendencia general de los grupos más institucionales fue procurar estrategias para cautivar a públicos nuevos y cada vez más omisos, encandilados por los videos, la televisión por cable y después Internet. Lamentablemente se optó por bajar el nivel, las propuestas resultaron cada vez más livianas, se abusó de las comedias sin sustancia. En este contexto tan poco estimulante, la posta de la creatividad pasó a manos de talentos jóvenes trabajando fuera de los elencos más formales.

Así fue como, en 1991, Sergio Blanco dirigió una versión de *Ricardo III* en un ámbito muy teatral pero nada convencional: una pequeña réplica de castillo medieval construido en 1900 en un parque montevideano. En la segunda mitad de los noventa, Roberto Suárez desplegó su creatividad en un espectáculo surreal de creación colectiva, con mucho de dionisíaco y carnavalesco, que se llamó Rococó Kitsch. Por su parte, Mariana Percovich demostró tener buen ojo con sus escenarios, tan inusuales como una sinagoga, una vieja caballeriza o una estación de tren.

Hoy por hoy, el teatro uruguayo está viviendo una dramática paradoja: son cada vez más los espectáculos que se ofrecen en Montevideo –los críticos no pueden cubrirlos en su totalidad–, y al mismo tiempo el público se ha replegado más que nunca, o ha cambiado tanto que se ha tornado tan veleidoso y casquivano como quien hace *zapping* en la TV una noche de insomnio. La inflación de propuestas se explica por la irrupción de nuevas generaciones de actores que forman grupos y buscan expresarse, pero también por la estrategia de los elencos mayores de sanear su economía mediante la multiplicación de salas y estrenos.

En medio de este panorama no demasiado alentador, tal vez se den las condiciones para que el movimiento teatral en su conjunto intente una autocrítica. Y, por supuesto, lo mismo debería hacer gran parte de la crítica, responsable con su prédica errada de muchos desatinos y desvíos escénicos. Y de pronto el camino de recuperación tenga como uno de sus elementos básicos el retorno al rigor –en elección de obras y realización de puestas escénicas– que es la mejor tradición del teatro uruguayo.



Ignacio Iturria. *Ulises Pérez en el baño fumando,* 1995. Óleo sobre lienzo, 200 x 51 cm.

# Más allá del video, un cine con vocación internacional

*Álvaro Casal*

Algo ha cambiado en la producción cinematográfica uruguaya de estos últimos años. Por lo pronto existe; y tiene una calidad y un nivel desconocidos en el pasado. El cine –más allá de gobiernos civiles o militares– había sido siempre sinónimo de pobreza, tanto en recursos económicos como humanos. Era un cine que había nacido relativamente temprano. Ya en 1922 León Ibáñez Saavedra dirigió *Pervanche* y poco después se produjo *El pequeño héroe del arroyo del oro*. Hubo años –como 1938– en que se hicieron tres largometrajes, aunque sólo fuera rescatable uno de ellos, *Soltero soy feliz* dirigido por el Juan Carlos Patrón, un popular autor de teatro. Otro, *Vocación*, fue de mala calidad y el tercero apenas un poco mejor, desigualdades que se prolongaron durante varias décadas. Del bajo nivel se elevaron apenas algunas producciones, como *Detective a contramano* (1949), con los actores Juan Carlos Mareco y Mirta Torres, o *El desembarco de los 33 orientales* (1952), mientras otras bordeaban un patético ridículo, como una versión local de *Los tres mosqueteros*. En resumen, el cine uruguayo era un cine que los propios uruguayos eludían.

## Cámara de video en ristre

Hoy todo parece haber cambiado. Guillermo Zapiola, programador y redactor del boletín de Cinemateca Uruguaya, especialista de saber enciclopédico, lo afirma con solvencia desde el sótano donde trabaja rodeado del impresionante archivo de esta institución clásica en el ámbito cultural del Uruguay.

«De 1985 hasta ahora, cambiaron muchas cosas» –empieza diciendo– «En un primer momento, gracias a los nuevos espacios de libertad generados, hubo una explosión de denuncias sobre el período anterior. Se produjeron numerosos documentales que, por razones de costo económico, se hicieron con soporte de video. La productora Cema realizó documentales sobre temas como el plebiscito y los desaparecidos. Otros, como los integrantes

de la productora Imágenes, exiliados en el Perú, volvieron a Montevideo con experiencia y alguna selección en su haber. Un cortometraje de Walter Tournier fue el único latinoamericano exhibido en el festival de Annecy. Pero la temática de la denuncia se fue desgastando, del mismo modo que el cine extranjero prohibido durante la dictadura. Se trajo, se exhibió y se fue terminando el interés».

Aunque las salas comerciales se resistían a proyectar filmes en video, ya que son de inferior calidad a la película de 35mm, el nuevo cine llegó a la pantalla grande. Contribuyó a su generalización la creación del Espacio Uruguay en el marco del Festival de Cinemateca, donde cada año se reúne toda la producción de video del país.

«El Espacio Uruguay empezó en 1990 y sigue hasta ahora como una entidad separada –precisa Zapiola– Se presenta tres días antes del Festival y en 1988 se hizo la primera muestra en el viejo cine York. El Espacio agrupó a mucha gente, aunque no existiera un mercado interno para sostener una producción comercial y las aventuras de producción fueran individuales. Con el tiempo ha adquirido una gran importancia».

Zapiola realiza un balance positivo de esta experiencia. Hubo «aventuras interesantes», como la de Beatriz Flores Silva, que estudió en Lovaina y tuvo a su cargo un episodio de *Los siete pecados capitales*. Al volver al Uruguay, fue directora de la Escuela de Cinemateca, cuya primera generación de egresados presentó en 2000 una película titulada *8 historias de amor*, que fueron ocho episodios filmados en el viejo Hotel Carrasco. Su película *La verdadera historia de Pepita la Pistolera*, primer éxito del nuevo cine, estuvo hecha también con soporte video.

Otro elemento a tener en cuenta fue la fundación –en 1994– del Instituto Nacional del Audiovisual. Fue creado por decreto del Poder Ejecutivo, como un departamento del Ministerio de Educación y Cultura. Zapiola considera el papel del INA positivo, pero limitado: «Debería funcionar un poco como regulador, pero no tiene presupuesto para financiar proyectos de gran vuelo. Aún así, ha financiado algunos premios y concursos».

En este surgimiento del cine uruguayo, ha sido también importante el Fondo Nacional del Audiovisual, al que aportan las intendencias departamentales y los canales privados de televisión. Gracias al Fondo se realizó *Una forma de bailar* de Álvaro Buela y *Subterráneos* de Alejandro Bazzano.

*Una forma de bailar* –recuerda Zapiola– tenía un buen libreto. Canal 10 financió parte de la producción y puso la infraestructura necesaria para el proyecto. Finalmente se gastó más que el premio obtenido, que eran 80 mil dólares. Todo lo contrario sucedió con *Miedo silencioso* de Ricardo Islas que «no llegó a exhibirse porque Canal 12 consideró que no llegaba al nivel

necesario. El fracaso de una película no perjudica sólo a esa película, sino a todas las demás. *Gardel, ecos del silencio* fracasó, a pesar de haberse estrenado en Toulouse. «Aquí, a los cuatro días de exhibición se la consideró un «bodrio» y, claro, todos repitieron: «otro bodrio uruguayo». Bajó de cartel a las dos semanas. Esto perjudicó al estreno de *Una forma de bailar*. Pero aún así, en tres semanas hubo más de 17.000 espectadores. El «boca a boca» había funcionado positivamente.

## El cine madura en 35 mm.

El primer proyecto de largo metraje en 35 milímetros, fue *El dirigible*, iniciativa de Pablo Dotta y Mariela Besuyevski. Para financiarlo, consiguieron dinero de fuentes tan diversas como Cuba, la Fundación Rockefeller y apoyos de Inglaterra y México. «Así se armó la producción» –evoca Zapiola, aunque agrega– «Era un filme pretencioso que fracasó, hasta a nivel comercial.»

En el 2000 se hicieron también en 35 mm. *La memoria de Blas Cuadra*, con mal resultado en taquilla y *El viñedo*, con una realización más barata, de 50 mil dólares, en 35 mm., tuvo un éxito mucho mayor. «Tal vez porque el tema era reciente, estaba basado en algo policial, real, de repercusión periodística», explica Zapiola. Es probable que no haya perdido dinero, aunque luego se demostraría que la temática era de interés puramente local. «Fracasó en Argentina y en el Festival de Gramado». *Maldita cocaína* de Pablo Rodríguez atrajo a ocho mil espectadores y el último estreno uruguayo, *Llamada para un cartero* (un video pensado para televisión que se pasó al cine) de Brummel Pommerenck, tiene cierta solvencia y ha sido distinguida en el Festival Latinoamericano de Rosario con los galardones del mejor guión, la mejor actuación femenina y mejor película del festival. Sin embargo, la ambiciosa apuesta de estrenarla en tres salas de exhibición simultáneas, fue excesiva.

Poco a poco, el cine uruguayo se ha internacionalizado. Las producciones son ahora coproducciones con financiación múltiple. En 1997, el publicista Leo Ricagni puso en marcha el proyecto del filme *El Chevrolé* con aportes argentino y español. El elenco incluyó a una actriz española rodeada de uruguayos. Tuvo éxito. Pero sólo en Uruguay.

En 2001 se produjo *En la puta vida* de Beatriz Flores Silva, que empezó a filmarse con 80 mil dólares del FONA. Tuvo luego apoyo de Ibermedia y de Bélgica y llegó a costar un millón y medio de dólares. *En la puta vida* ha sido el filme más taquillero del año en el Uruguay: 130 mil espectadores

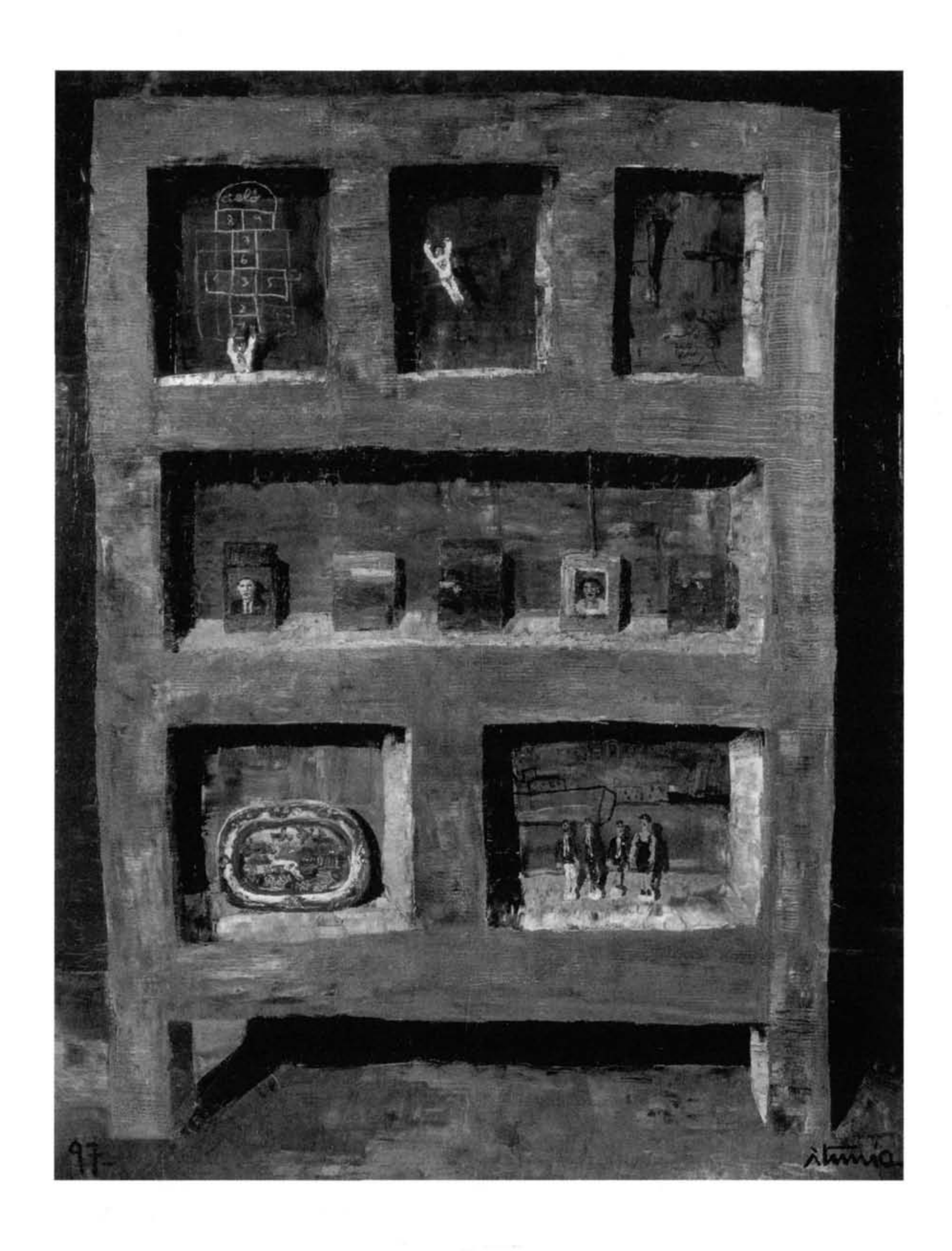
fueron a verlo, cuando los mejores *blockbusters* extranjeros llegan apenas a 80 mil. Su difusión fuera de fronteras ha sido también exitosa –España y varios países de Latinoamérica– y ha cosechado premios: Radio Habana, el Colón de Oro en el Festival de Cine de Huelva, 6º lugar en el Premio de la Popularidad. Hoy son más de 600 mil los que han visto esta película, que relata la vida de un grupo de mujeres vinculadas a una red europea de prostitución. Basada en hechos reales, filmada en diferentes escenarios, con buen ritmo cinematográfico, *En la puta vida* ha propiciado el ingreso del cine nacional en circuitos internacionales.

La otra película uruguaya exitosa del 2001 fue *25 Watts* de los jóvenes realizadores Pablo Stoll y Juan Rebella. Filmada en blanco y negro, con un presupuesto reducido y sin grandes pretensiones, nadie esperaba que rebasara un círculo de iniciados. Sin embargo, en el 30th Festival de Rótterdam, una de las mecas del cine independiente, obtuvo uno de los tres premios. Se habían presentado 200 películas, eligieron 16 finalistas y, entre ellas, tres: una japonesa, una alemana y la uruguaya. A fines de año obtuvo el premio a la Mejor Opera Prima del 23º Festival de Cine Latinoamericano de La Habana. Poco después, ha sido premiada en el III Festival de Cine Independiente de Buenos Aires. Acumulando premios, *25 Watts* ha recibido también el premio de la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica (FIPRESCI) y ha sido candidata al Premio Goya a la mejor película extranjera. Más de cuarenta mil espectadores en Montevideo y más de diez mil en Buenos Aires (¡un record para una película uruguaya!), confirman un éxito inesperado.

Algún crítico ha estimado que el secreto de este éxito se basa en que *25 Watts* tiene una temática juvenil, de valor internacional. Como resume Zapiola con una sonrisa: «Es el tema de los jóvenes desorientados. Es generacional, es uruguayo y es mundial».

La historia del cine uruguayo no se detiene en estos éxitos. *El último tren* de Diego Arsuaga, una coproducción con Argentina y España, que cuenta con actores de la talla de Federico Luppi y Héctor Alterio, y *Estrella del Sur,* también en coproducción con España, Argentina y Francia y con un electo internacional: el franco-argentino Jean Pierre Noher, la argentina Marina Glezer y el español Roger Casamajor. Otros proyectos se delinean para el 2003: *Whisky* del exitoso dúo Stoll y Rebella, mientras Flores Silva se permite imaginar «otros sueños a definir». En todo caso –y por lo menos en este rubro– el cine uruguayo ha salido de la pobreza.

# PUNTOS DE VISTA




Ignacio Iturria, *Héroe volador,* 1997. Óleo sobre lienzo, 190 x 150 cm.

# El pensamiento crítico de Raymond Williams a Slavoj Zizek*

*Nora Catelli*

Casi treinta años median entre el libro de Williams y el de Zizek: el primero se presenta como un estudio de las relaciones históricas entre experiencia social y expresión literaria; el segundo, como una revisión altamente especulativa de las relaciones entre el proyecto moderno de construcción de la subjetividad –en lo que ésta puede tener todavía de resto universalista– y los discursos particularistas de la postmodernidad.

No obstante, a pesar de estas diferencias evidentes en perspectiva, tratamiento y alcances, el lector de Williams y el de Zizek constituyen una misma entidad o, al menos, el pasado y el presente de una misma entidad: la que piensa la literatura y el arte en el cruce con los discursos políticos y filosóficos de las respectivas épocas. Comparar los cambios entre pasado y presente supone, por eso, dibujar las tendencias y los problemas de la teoría literaria, entendida como vasto conjunto de disciplinas y aproximaciones a los textos –artísticos y no artísticos– que componen la cultura. Y, al mismo tiempo, la comparación sirve para relativizar esas mismas nociones de pasado y presente y para extender casi hasta Zizek, en diversos presentes concéntricos, el magisterio de Raymond Williams (Gales, 1921-1988), que en principio aparecería sólo como remoto antecedente de los desarrollos de los estudios culturales, sobre todo, a través de su influencia en Edward Said.

De hecho, dentro de los estilos de argumentación del pensamiento literario, Williams es casi tópicamente anglosajón: acusa apenas las seducciones de lo especulativo, que en 1973 –año de aparición de *El campo y la ciudad*– eran corrientes en la crítica europea y que ya habían empezado a ser visibles en la anglosajona.

Dos razones explican, a pesar de esta reticencia ante la teoría, la vigencia actual de Williams. Una le es intrínseca; la otra extrae su consistencia de

* El campo y la ciudad *(1973), Raymond Williams, Prólogo a la edición en español: Beatriz Sarlo, Traducción: Alcira Bixio, Paidós, 2001, Buenos Aires-Barcelona-México;* El espinoso sujeto-El centro ausente de la ontología política *(1999), Slavoj Zizek, Traducción: Jorge Piatigorsky, Paidós, 2001, Buenos Aires-Barcelona-México.*

circuitos de recepción que probablemente él no imaginase y que, en cambio, muestra Beatriz Sarlo en el prólogo a la edición en español.

La intrínseca tiene que ver con su modo de trabajo intelectual: Williams practica muchas veces la lectura atenta pero diseña de manera igualmente sutil, a través de la idea de «estructura del sentir» o «estructura de sentimiento» –tan conocida como difícil de definir– grandes secuencias en correspondencia o en fricción con la Historia material y cultural. Se trata de una elaboración compleja: los textos no refrendan el movimiento de la Historia ni la Historia se agota en la mera conexión con cambios de estilos, apropiaciones miméticas e innovaciones formales. Williams asegura con firmeza la conexión entre vida material y creación artística, aunque deja un margen de imprevisión para las conclusiones que se puedan extraer de esos vínculos. Y siempre reserva el texto –el poema, el relato, el panfleto, la carta– como referente último para el ejercicio histórico de la libertad crítica: «Para Williams, la dinámica cultural se manifiesta en la refutación de la hegemonía tanto como de su imposición. Por eso, su teoría cultural es particularmente sensible a los cambios. En este sentido, el modo de conocimiento histórico prevalece siempre sobre la perspectiva estructural y sincrónica. Williams es un historiador sociológico de la cultura, no un sociólogo cultural» (Beatriz Sarlo, Prólogo, pág. 15). Este matiz explica el alcance de ciertas aproximaciones a la historia literaria: fue el primero en detectar en Jane Austen la utilización constructiva del espacio planetario del imperialismo. Y sobre todo, de la tara moral del esclavismo, tenuemente perceptible aunque narrativamente estructural en *Mansfield Park*; Edward Said amplificó mucho más tarde, en *Cultura e imperialismo*, el alcance de este procedimiento de Austen y le confirió el estatuto paradigmático de la doble visión colonial, aunque sin modificar el núcleo eficiente de la observación de su maestro.

Del mismo modo, contra la opinión general de su época, Williams declaró a Dickens auténtico innovador de la gran narrativa victoriana del medio siglo. Para ello invirtió la orientación del recurso de lo caricaturesco, casi siempre considerado como uno de los defectos de Dickens. La urgencia llamativa del trazo con que se presentan sus personajes a través de un gesto, una frase, una muletilla, sería consecuencia directa de la experiencia inédita de captación del otro en la urbe moderna. De ahí los rasgos físicos congelados a la vez que intensamente reconocibles; de ahí las frases idiosincráticas, aulladas en la calle, como ansiosas maneras de autorrepresentación e identificación. Se ve claramente aquí la semejanza de su óptica con la de Bajtin: el carácter dialógico de ciertas formas narrativas proviene, para ambos, de una alteridad vivida como pugna por la existencia indivi-

dual inextricablemente ligada al espacio público. La dimensión estético-hermeneútica (aunque Williams no utilice estos términos) es el resultado de esta concepción formalmente dinámica del arte. Por eso, a pesar de que en *El campo y la ciudad* se recogen toda clase de fuentes de muy distinta calidad, Williams nunca iguala, por ejemplo, al impresionante, casi insondable William Wordsworth con el mediocre aunque veces profético George Crabbe (1754-1832) cuyos repertorios poemáticos en forma de registros parroquiales inauguraron un modo de plasmación de la realidad que llega hasta Edgard Lee Masters y William Carlos Williams.

¿En qué consiste *El campo y la ciudad*? En la formulación de una pregunta general que sólo puede contestarse en vinculación concreta con una experiencia compleja y a la vez específica; en este caso, los cambios literarios en la percepción, idealización y degradación del campo y la ciudad entendidos como polos simbólicos del largo cambio histórico hacia el capitalismo en el contexto inglés: «Puesto que gran parte del desarrollo dominante se encaminó en esa dirección, la experiencia inglesa continúa siendo excepcionalmente importante. Y no sólo sintomática sino, también, en cierta forma, diagnóstica: la fuerza todavía hoy memorable de ese proceso transmite la idea de que cualquier objetivo es alcanzable» (pág. 26).

Dije al principio que la razón intrínseca de la vigencia de *El campo y la ciudad* tiene que ver con la soberbia imbricación de la Historia con los textos literarios en su inagotable especificidad. Y que, en cambio, la razón extrínseca extrae su consistencia de circuitos no previstos en el proyecto de Williams y de los que, en cambio, se hace cargo Beatriz Sarlo en su incisivo prólogo a la edición en español. Se impone aquí una digresión. Desde 1978 Sarlo es directora de la revista *Punto de Vista* de Buenos Aires –sin duda uno de los más importantes órganos de pensamiento y crítica en español–, profesora de la Universidad de Buenos Aires desde la recuperación de la democracia argentina y autora de obras que exploran, por un lado, la crítica material y social de la cultura y, por otro, algunos temas mayores de la literatura y las vanguardias argentinas en su vinculación con la Historia. Desde esta posición, Sarlo no sólo reflexiona sobre el valor de *El campo y la ciudad*, sino que propone un escenario nuevo y también nuevos interlocutores para Williams: «Los lectores podrán tomar *El campo y la ciudad* de modos muy diferentes. Ofrece una disposición original de la literatura inglesa, ordenada de acuerdo con una línea de lectura temática. En efecto, Williams revisa cuidadosamente siglos de producción poética y ficcional [...] *El campo y la ciudad* también permite ver el funcionamiento de hipótesis teóricas discretamente imbricadas en la discusión de los textos literarios [...]. Expondré dos ejemplos: En primer lugar las nociones de «tradi-

ción selectiva» y de «adaptación cultural selectiva», que permiten captar la dinámica del conflicto en el interior de la continuidad de una cultura... En segundo lugar, la noción de «estructura del sentir», ese concepto muchas veces enigmático que, nunca como en este libro, queda tan plenamente justificado [...] La «estructura del sentir» es un horizonte de posibilidades imaginarias (expuestas tanto bajo la modalidad de ideas como de formas literarias y de experiencias sociales); [es] «un campo de posibilidades, un límite a ese campo y un conjunto de líneas de desplazamiento hacia fuera» (Prólogo, pág. 18).

No es ocioso aquí «desplazar» la cita de Sarlo; quizá ella no hable sólo de las líneas de «desplazamiento hacia fuera» que definen la «estructura del sentir». Habla también de otro desplazamiento hacia fuera, ese movimiento que supone la relación entre Williams y la propia tradición de Sarlo: en Argentina la teoría literaria es resultado de la incorporación de muchas perspectivas, producidas en otros centros y en otras lenguas. Algo similar sucede en España, donde la reflexión teórica es también fruto de cruces similares, aunque muestre acentos distintos. Mientras en Argentina es visible el horizonte general del pensamiento francés, a causa sobre todo, a partir de la década de 1960, de la enorme difusión de Barthes, Foucault, Deleuze y el lacanismo, *Punto de Vista*, la revista dirigida por Sarlo, fue órgano de difusión de Williams, Bourdieu y el neohistoricismo[1]. Frente a la conjunción y la tensión como movimiento alternativo de estas distintas corrientes argentinas, en España se puede detectar que la teoría francesa, incorporada más tardíamente, convive con algunos centros de atenta apertura a la hermenéutica alemana. Lo que no cambia en ninguno de ambos contextos es la permeabilidad y el carácter híbrido de las tendencias críticas, evidente en la cantidad de traducciones y en la pluralidad de escuelas.

Dentro de estos rasgos comunes, la propuesta de *El campo y la ciudad*[2] ha producido una flexión propia, cuyo ámbito principal es un interés firmemente anclado en la raíz material y social de la producción artística: precisamente la obra de Beatriz Sarlo muestra la continuidad concreta de ese

[1] *Desde 2001 la revista tiene un utilísimo sitio web: www.bazaramericano.com*

[2] *Como antes la de* The Long Revolution, Marxismo y literatura, Solos en la ciudad-La novela inglesa de Dickens a D.H. Lawrence–, *e incluso otras obras de Williams que iniciaron los estudios culturales, aunque concebidos de modo distinto a sus versiones actuales: para él los estudios culturales eran formas de intervención en la educación de las clases populares o en todos aquellos sectores sociales sin acceso sistemático a la educación superior. De estas intervenciones surgía la relectura del canon literario, que se cruzaba con géneros populares y con nuevos soportes de transmisión. Las versiones actuales de los estudios culturales suponen, en cambio, cruces de discursos de la teoría y la cultura alta (desde teorías del sujeto, psicoanalíticas y políticas, a crítica del género) con una gama de relatos que les sirve de ejemplo.*

interés en una territorio de fronteras conceptuales inestablemente modernas y, por lo tanto, de altísimo interés teórico y especulativo[3]. La crítica de la cultura sería el resultado de esos contactos, de esas experiencias de frontera: entre series específicas, desarrollos históricos de lo social y categorías estéticas.

II

En su denodada apuesta por eso que he llamado lo «moderno inestable», algunas vertientes de la crítica cultural como la que representa Baeatriz Sarlo se alejaron de la historia literaria positivista y del marxismo academicista sin renunciar a la teoría, entendida como análisis de «la dinámica del conflicto dentro de la continuidad de una cultura...» (Sarlo, ut supra). Otras fundieron sus líneas discursivas con el pensamiento postmoderno, cuyo dispositivo suele operar como abanico de diversos núcleos conceptuales. Uno de esos núcleos se hace patente en la tensión entre universalismo y particularismo; de esa tensión trata el libro de Zizek, que propone la recuperación de un resto cartesiano como manera de pensar la relación entre sujeto y política; no obstante, a pesar de que ese rescate es una operación conceptual «moderna» respecto de algunos supuestos filosóficos postmodernos, no se puede negar que sus procedimientos, al revés de los de Williams, son también plenamente postmodernos.

El objetivo es ambicioso: «Este libro intenta reafirmar al sujeto cartesiano [...] Por supuesto, no se trata de volver al *cogito* en la forma en que este concepto dominó el pensamiento moderno (el sujeto pensante, transparente para sí mismo) sino de sacar a luz su reverso olvidado, el núcleo excedente» (pág. 10) a través del escrutinio «de los tres principales campos en los que está en juego la subjetividad: la tradición del idealismo alemán, la filosofía política postalthusseriana y el tránsito de la desconstrucción desde el sujeto a la problemática de sus posiciones múltiples y sus múltiples subjetivizaciones» (*ibidem*).

En el capítulo I se revisa, desde esta óptica, lo que queda de Heidegger, como centro de una constelación filosófica, desde Kant y Hegel a Nietzsche y Derrida, en cuyas redes se dirime el problema de lo decisorio en la

[3] *Además de obras en colaboración con Carlos Altamirano, como* Conceptos de sociología literaria *(1980) o* Ensayos argentinos: de Sarmiento a la vanguardia *(1983), cabe recordar entre sus trabajos los fundamentales,* Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930 *(1988),* La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina *(1992),* Borges, un escritor en las orillas *(1994),* La máquina cultural- Maestras, traductores y vanguardistas *(1998) y* Siete ensayos sobre Walter Benjamin *(2000).*

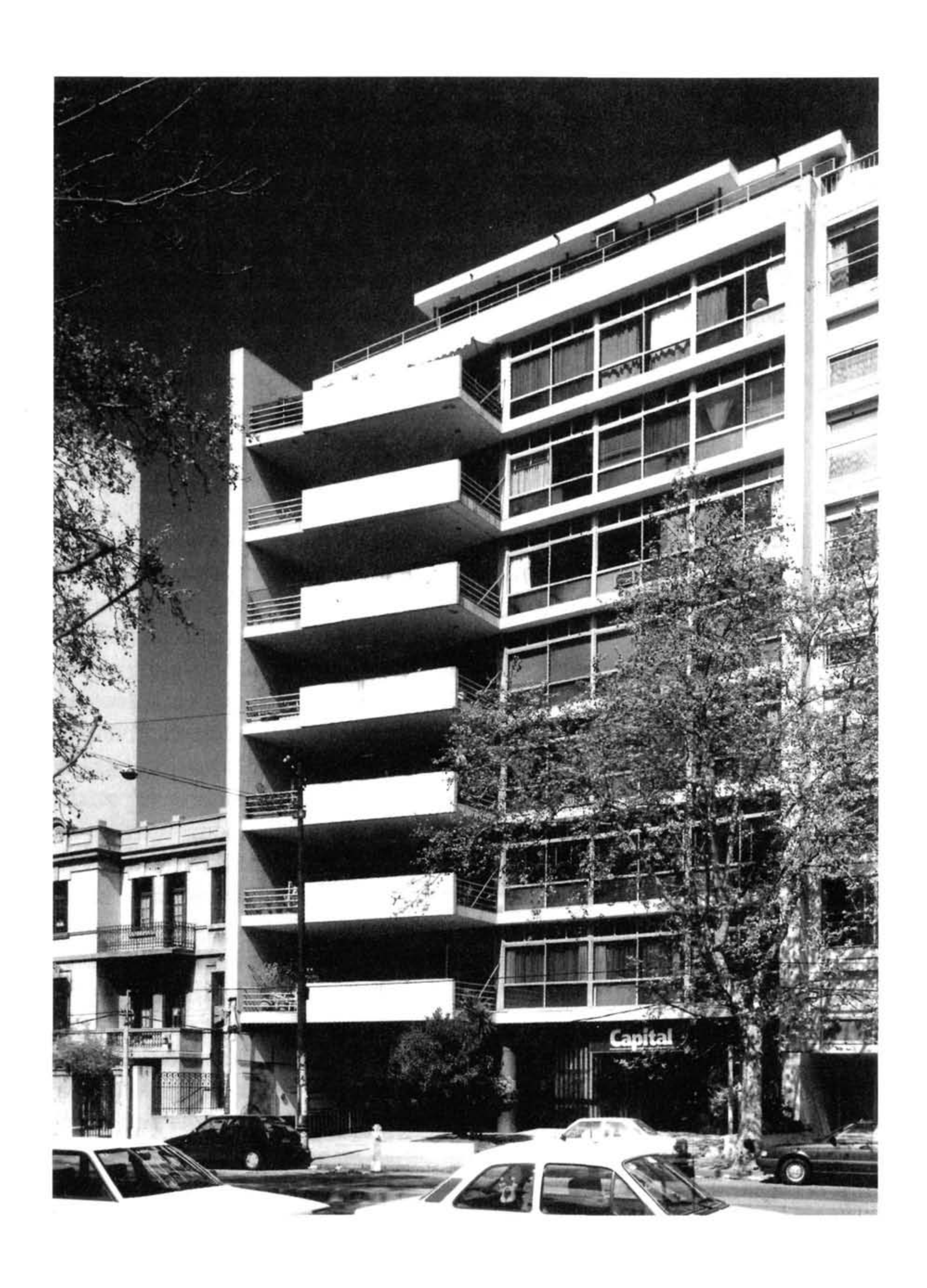
esfera política y, por tanto el papel del Otro como dimensión simbólica, como ley y como «margen de libertad en la que el Sujeto presta o no consentimiento a sus propios motivos» (pág 133). En el capítulo II se analiza lo que queda de Althusser en varios neomarxistas, como Alain Badiou, Étienne Balibar, Jacques Rancière y, sobre todo, en Ernesto Laclau, «para quien existe «una brecha constitutiva entre lo particular y lo universal vacío» que supone defender una «estrategia postmarxista de la multitud de las luchas emancipatorias por el reconocimiento». Por último, el extensísimo capítulo III se dedica a Judith Butler, una de las autoras más importantes del pensamiento feminista norteamericano. Zizek se detiene en las operaciones de Butler como lectora de Freud y de Lacan o, para decirlo brevemente, estudia la cuestión fundamental del estatuto de la diferencia genérica como eje transversal de cualquier proyecto ontológico-político.

Aquí se revisa la teoría feminista dentro de la teoría del sujeto político, entendido como soporte del deseo: en sentido lacaniano el deseo sería la posibilidad de una esfera de decisión y acción propia de ese sujeto político, cartesiano en última instancia. Se trataría todavía de un sujeto como entramado común a todas las subjetividades particulares, más allá incluso de la diferencia de género, a cuya absolutización tendería el pensamiento postmoderno representado, dentro del feminismo de la diferencia, por Judith Butler. Zizek propone dar cuenta de lo simbólico sin fragmentarlo del todo y para ello revisa tramos larguísimos de la teoría freudiana y lacaniana. Una conclusión provisoria: a través del tema lacaniano del deseo y su orbe simbólico –contra las esferas de lo imaginario y lo real, en las que el sujeto se vuelve especular o se anula– se lograría tramar una suerte de membrana de universalidad capaz de vencer la prevención frente al sujeto trascendental y de sostenerlo frente a la proliferación de las múltiples formas de la subjetividad: femenina, homosexual, étnica...

En *El espinoso sujeto* no se prescinde de lo teórico; todo lo contrario. Pero se lo separa de lo hermenéutico y de lo estético. El debate filosófico parece bastarse a sí mismo; el arte no es en este caso fuente de problematización de esos contenidos, sino de ilustración de un ámbito que se presenta casi como autosuficiente. Baste un ejemplo, en este caso, de *vulgata* lacaniana: «La secuencia de pesadilla de *El hombre elefante* [película dirigida por David Lynch] es acompañada de un extraño ruido vibratorio que parece no respetar la frontera que separa lo interior de lo exterior: es como si en ese ruido la *externalidad* extrema de una máquina coincidiera con la máxima *intimidad* del interior del cuerpo, con el ritmo del corazón palpitante. Esta coincidencia del núcleo mismo del ser del sujeto con la externalidad de una máquina, ¿no nos ofrece una ilustración perfecta de la noción lacaniana de *ex-timidad*?»(pág. 70).

Aquí se advierte la diferencia entre Williams y Zizek. Williams vincula las transformaciones sociales con diversas torsiones formales y con sucesivas recolocaciones de sus funciones genéricas, que en estos giros nunca expresan relaciones lineales con los papeles sociales; al contrario, las torsiones obligan a revisar históricamente esos papeles sociales. Zizek, en cambio, se apoya en múltiples menciones del cine y de la literatura, pero la argumentación cede entonces paso a la ilustración. Hasta cierto punto, a pesar de su reivindicación parcial del sujeto universal, Zizek se comporta como un lector (sólo) postmoderno, (sólo) atento a la búsqueda del rasgo en el que identificar lo pensado, vivido, experimentado como propio. Salvo dos o tres alusiones a algún clásico como *Antígona*, algún Nabokov, algún John Ford, algún Huston, algún Tarkovski, algún Hitchcock, algún David Lynch de dudoso estatuto (e incluso en estos casos, ya que se atiende a los argumentos y no a los lenguajes) los textos y películas son mencionadas a causa de los conflictos de identidad político-genérico-sexual que constituyen sus temas. Eso explica que Zizek recurra a *films* con frecuencia convencionales: *Bajo el fuego*, *Viven*, *El cartero*, *Durmiendo con el enemigo*, *Cabaret*, *El hombre elefante*, *Juego de lágrimas*. Los comentarios consisten en breves comparaciones entre la anécdota de la película o novela y algún caso de la vida real. Esta mezcla de simplicidad en la captación de formas estereotipadas –que vuelven a su condición de envoltorios intercambiables de contenidos evidentes– y de extrema y proliferante sofisticacion teórica muestra el nuevo papel que se le asigna a la teoría: un discurso capaz de legitimar temáticamente los vehículos mediante los cuales se muestra.

Dije al principio que Williams estudia las relaciones históricas entre experiencia social y formas literarias; y que Zizek efectúa una revisión de las relaciones entre el proyecto moderno de construcción del sujeto –en lo que éste puede tener todavía de resto universalista– y los discursos particularistas de la postmodernidad. En ambos este escrutinio se hace sobre documentos de la cultura en sentido muy amplio. La diferencia es que para Williams esos documentos son formas complejas, fuente de conocimientos provisorios, paradójicos, inconclusos; para Zizek son refrendos de la teoría. Entre una y otra posición media la distancia que separa la crítica de la ilustración, la argumentación de la aplicación. En esa distancia se juega, hoy, el debate sobre la literatura y el arte: el debate sobre sus fronteras estéticas, sobre su horizonte hermenéutico, sobre su provisoria, histórica, pero necesaria especificidad. Si las formas se hacen indiferentes para la teoría, lo que queda es un archivo indefinido y mecánico de ejemplos interminables. Por eso, a pesar de su constreñida pulsión teórica, Williams puede ser visto, todavía, como un corrector de la deriva postmoderna hacia el repertorio de tópicos intercambiables.




Edificio de apartamentos «Gilpe» (1955). Arq. Luis A. García Pardo.
Av. Brasil entre Bartolito Mitre y Félix Zubillaga.

# Cine y homosexualidad en la Argentina

*Ricardo Rodríguez Pereyra*

Cuando se rastrea en la historia de nuestro cine en busca de personajes *gay* se observan pocos casos. Quizás el primero haya sido el ya arqueológico *Pocholo*, que apareció en los *Tres berretines* (1933, Enrique Telémaco Susini), la segunda película sonora argentina, al que le siguieron escasas apariciones en alguna comedia de los años 50 donde podemos encontrar la viñeta de unos segundos de duración dedicada a algunos coreógrafos, como en una escena de la película *La Casa Grande* (1953), dirigida por Leo Fleider, cuyo protagonista principal es Luis Sandrini, el popular actor argentino; y de otra en *La Edad del Amor* (1954) de la no menos famosa Lolita Torres, dirigida por Julio Saraceni. En ambos casos se trata de lo que yo llamo *estereotipo primario gay* –el *mariquita*– un hombre muy afeminado, cercano a la caricatura de una mujer y que se corresponde con la creencia de que los homosexuales estaban mayoritariamente relacionados con profesiones como bailarines, modistos y peluqueros de damas, en una visión de la homosexualidad que parece llegar hasta nuestros días. Eran apariciones breves que mostraban al gay, generalmente en situaciones cómicas, con arranques de histeria, diálogos afeminados con voz chillona y ademanes aspaventosos. En el imaginario social habría una tendencia a sospechar que quienes cultivan una sexualidad diferente son los hombres de modales menos masculinos que el resto común del género. Se podría citar a *Vidalita* (1949, Luis Saslavsky) como testimonio de un tema instalado en la sociedad aunque no se hablara demasiado. Allí es una jovencita (Mirtha Legrand) disfrazada de hombre la que sacude la heterosexualidad de un soldado que comienza a sentir sentimientos perturbadores por el simpático paisanito. Si tomamos al filme despojado de su estética histórica, puede advertirse lo osado del tema planteado: travestismo, sentimientos homosexuales de un varón «normal» por otro, aunque se tratara de un gauchito afeminado.

Los varones homosexuales aparecieron pocas veces en la pantalla argentina y cuando lo hicieron, la mayoría de las veces fue enveltos en situaciones de comedia, fácilmente digeribles para el público. En general se los veía como seres ridículos, mezcla de payasos y caricatura femenina, a los cuales seguirían los personajes de las películas de Armando Bo, interpreta-

dos por Adelco Lanza, quien a partir del personaje de un coreógrafo, en *Favela* (1961, Armando Bo) pasó a interpretar a innumerables mucamos –todos iguales, muy amanerados– en las producciones de la dupla del cine argentino Armando Bo e Isabel Sarli.

A comienzos de los años 60, *El rufián* (1961) y *Extraña ternura* (1963, ambas dirigidas por Daniel Tinayre), abordaron el tema de la homosexualidad masculina. Una década atrás, en 1952, el director había incursionado en el tema del lesbianismo, en la película *Deshonra*, un melodrama policial, donde buena parte de su desarrollo transcurre en una cárcel de mujeres. En principio el filme había estado pensado para un vasto elenco de actrices desconocidas, pero Alejandro Apold, el subsecretario de Informaciones de la Presidencia de la Nación durante 1949-1955 le impuso a Tinayre a la actriz Fanny Navarro. Esto motivó que el director y el productor Juan José Guthmann convocaran a un elenco de estrellas que terminó por dar al filme el carácter de un gran espectáculo popular. La película, más cercana al *grandguiñol* que al drama incluyó «toques sádicos (castigos atroces a las reclusas, peleas feroces entre ellas) de un no disimulado lesbianismo. El filme debió incluir además, por la mitad de la historia, la aparición de una directora de la cárcel (interpretada por Mecha Ortiz) que pronunciaba discursos oficiales sobre las bondades de las cárceles bajo el peronismo y trataba a las reclusas con cariño, transformando el penal en «un modelo de higiene, salubridad y convivencia»[1].

La historia narrada en *El rufián* es la de un triángulo amoroso formado por una rica señora apasionada e insatisfecha, interpretada por Egle Martin, el marido homosexual (Daniel de Alvarado) y el chófer (Carlos Estrada) que logra ejercer su dominio sobre ella. La crítica de la época manifestó su rechazo a la película, desestimando «los posibles atractivos folletinescos del relato y hasta asumió una postura moralizante frente al filme, que parecía excederse en su descripción de caracteres, en la franca sugerencia de la promiscuidad y las relaciones homosexuales y hasta en el insólito nudismo con que exhibía a buena parte de su elenco»[2].

Si tenemos en cuenta que la homosexualidad era considerada todavía una enfermedad –y lo seguiría siendo por varios años más– se observa una variante en la inclusión de este personaje, que abandonaba el estereotipo de los clichés cómicos de las escasas películas anteriores que mostraban a un homosexual. Aunque la formulación del personaje de Daniel de Alvarado

[1] *Rosado, Miguel Ángel.* Daniel Tinayre. Los directores del cine argentino. *Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993, p. 28.*
[2] *Rosado. op. cit., p. 35.*

siguiera fortaleciendo las características trágicas originadas a partir de su orientación sexual.

*Extraña ternura* (sobre la novela de Guy des Cars) tocó de una manera sutil la extraña relación de un tío por su sobrino, en un producto brumoso, vehículo tardío de la *nouvelle vague* europea. La historia partía de la investigación de la muerte de un adolescente (Norberto Suárez); describía el despertar sexual del muchacho y su relación con una cantante de cabaret (Egle Martin), «pero sobre todo, sale a la luz la ambigüedad del inconfesable amor que por el chico siente su protector (José Cibrián). (...) Frente a los excesos de *El rufián*, el tratamiento de *Extraña ternura* se ve mesurado y hasta sobrio, tiene los previsibles brillos formales y no le faltan su cuota de striptease, alguna canción de letra atrevida, alcobas en penumbras»[3].

En la década siguiente el cine argentino abordó el tema de la homosexualidad, como en el caso de *La tregua* (1974) y *Piedra libre* (1976), prohibida por la censura del gobierno militar, debido a la actriz Marilina Ross y a una situación de lesbianismo sugerida en el filme. Una experiencia de serenidad inusual dentro de la cinematografía de Susana Giménez y Alberto Olmedo, fue la película *Mi novia él...* (1975, Enrique Cahen Salaverry). El filme, quizás inspirado en *Víctor-Victoria*, una vieja opereta alemana de la década de 1930, con la cual posteriormente Blake Edwards realizó en 1982 una deliciosa película protagonizada por Julie Andrews, contó la historia de una chica que para abrirse paso en el mundo del espectáculo se hace pasar por un travesti del cual se enamora el personaje interpretado por Alberto Olmedo. Refleja la pintura de las actitudes del mundo circundante frente a este tipo de parejas, aunque finalmente llega el *happy end* cuando todos se enteran de que en realidad el travesti es una verdadera mujer. La película, cuyo título original era *Mi novia el travesti*, tuvo que enfrentar problemas con la censura de la época que obligó a sacar la palabra *travesti* del título. En definitiva, con el pronombre masculino «él» seguido de puntos suspensivos, el título dejaba abierta la ambigüedad de una manera más desconcertante.

Más tarde, la plantilla grande, a través de películas de baja calidad, se colmaría de escenas lésbicas en las cárceles de mujeres, por ejemplo *Atrapadas* (1984, Aníbal Di Salvo), *Correccional de Mujeres* (1986, Emilio Vieyra) y fuera del ámbito carcelario *Relación prohibida* (1987, Ricardo Suñez), una historia de lesbianismo de muy baja calidad y filmada con actores desconocidos. En la década de los 80 surgieron filmes con historias de amor entre hombres. En forma paralela la televisión comenzó a incluir personajes

[3] *Rosado. op. cit., p. 36.*

*gay*, ridiculizados en su mayoría en distintos programas cómicos, y también a tono con la televisión de Estados Unidos, empezaron a aparecer personajes secundarios en los teleteatros. También aparecieron caricaturas de varones homosexuales en las películas de Jorge Porcel y Alberto Olmedo, quien representó su propia versión televisiva de *Tootsie* (1982, Sydney Pollack), la película sobre un travestido hetereosexual. Los cómicos interpretaron una serie de personajes gay o travestidos, siempre justificados en el argumento por la persecución de provocadoras mujeres, cuyos roles eran jugados por *vedettes* surgidas en su mayoría de la televisión.

El proceso militar que había permitido la exhibición de películas como la norteamericana *Tootsie*, prohibió en cambio *La jaula de las locas* (1977, Edouard Molinaro). Esta película muestra una pareja masculina conviviendo como un matrimonio convencional y regentando un local bailable de la Riviera francesa, cuyo nombre da título a la película. Más tarde fue representada en teatro, en Buenos Aires, por los actores Tato Bores y Carlos Perciavalle, un heterosexual y un gay asumido respectivamente. *La jaula de la locas* había conocido una versión teatral no musical a fines de los años sesenta con Osvaldo Miranda, otro mítico galán del cine y el teatro argentino.

En 1974, durante el breve gobierno del general Juan Domingo Perón, *La tregua* (Sergio Renán sobre la novela homónima de Mario Benedetti) permitió al cine argentino mostrar por primera vez un personaje homosexual surgido de una familia de clase media. Oscar Martínez, el actor que representa al gay, podía ser el chico de la puerta de al lado, alejado del estereotipo de la *mariquita* que era y que seguiría siendo moneda corriente en las escasas producciones que mostraron varones homosexuales. El personaje de la novela del escritor uruguayo Mario Benedetti (Tacuarembó, 1920) no era un jovencito afeminado y no respondía a las características clásicas con los que el cine argentino –y también extranjero– había pintado a los homosexuales desde el principio del cine sonoro.

Luego de la muerte de Perón y del derrocamiento del gobierno de su viuda «Isabelita» (María Estela Martínez), sobrevino el período de la última y sangrienta dictadura militar que se extendió desde 1976 a 1983. Fue durante este período cuando se estima que desaparecieron entre ocho y veinte mil personas. Como consecuencia del terror se instauraron la censura y la autocensura que eliminaba toda referencia a las víctimas por parte de los medios masivos y hasta por parte de familiares y amigos[4]. La cultura se

[4] *Corbata, Jorgelina.* Narrativas de la Guerra Sucia en Argentina. *Buenos Aires, Corregidor, 1999, p. 23.*

vio amordazada y fueron varios los temas considerados tabú para la dictadura, entre ellos el de la homosexualidad. Por tal razón, sólo en el período final de la misma se filmó una película como *Señora de Nadie* (1982, María Luisa Bemberg), donde aparecía un personaje homosexual, interpretado por el actor Julio Chávez. Es la historia de una mujer que decide dejar a su marido luego de enterarse de que ha sido engañada otra vez. Tiene alguna aventura pasajera y finalmente se muda a la casa de su amigo homosexual. Este personaje tiene aspectos positivos, es leal, solidario, no es un estereotipo afeminado, aunque se lo muestra como un hombre sensible. Está enamorado de un jugador de fútbol brasileño, casado, que le saca dinero, y termina golpeándolo. Aunque podría ser enmarcado dentro del estereotipo trágico del gay tan frecuente en la literatura argentina, fue sin duda «un retrato serio de un personaje homosexual»[5]. Fuster Retali sostiene que «el personaje del homosexual es el único carácter 'masculino' positivo» en el citado filme[6].

En el período inmediato al restablecimiento de la democracia, con el presidente Raúl Ricardo Alfonsín, se dispuso la intervención del Ente de Calificación Cinematográfica. El 22 de febrero de 1984 el Congreso de la Nación sancionó la Ley 23.052 que disolvió el Ente, terminando así la etapa más negra de la censura cinematográfica en la Argentina. La nueva ley de cine abolía las prohibiciones y disponía la imposibilidad de efectuar cortes o alteraciones del material cinematográfico. El Estado se limitaba a calificar las películas dentro de cinco categorías, con lo cual protegía a los menores y a los espectadores adultos desprevenidos[7]. Esto posibilitó el surgimiento de nuevas temáticas fílmicas anteriormente prohibidas. Coincidente con esto, el llamado «destape» trajo aparejada la aparición de temas que habían estado en la sombra, como el caso de la homosexualidad, en un entorno con incremento de la tolerancia de diferencias de orientación sexual, aun cuando persistieran los prejuicios.

Dentro de lo que podríamos catalogar como filmes de temática gay, son paradigmáticas del período postdictadura, dos producciones: *Adiós, Roberto* (1985, Enrique Dawi) y *Otra historia de amor* (1986, Américo Ortiz de Zárate). Con *Adiós, Roberto* fue la primera vez que una película argentina se atrevía a tocar abiertamente el tema de la homosexualidad masculina.

[5] *Ciria, Alberto.* Más Allá de la Pantalla. Cine argentino, historia y política. *Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1995, p. 155.*

[6] *Fuster Retali, José. «La Virgen y la Prostituta: imágenes contrapuestas del deseo masculino a través del cine argentino». Ponencia presentada en el SALALM* (Seminar on the Acquisition Latin American Library Materials. *Arizona State University, Tempo, 26-29 mayo, 2001, p. 12.*

[7] El Periodista de Buenos Aires, *n.º 31 (12-18 abr.), 1985, pp. 29-30.*

Se trataba de una comedia mediocre sobre un muchacho recién separado de su mujer que va a compartir la vivienda con un escritor homosexual, del cual termina siendo amante. La crítica elogiaba las actuaciones de los actores que interpretaron a los tres personajes más importantes, Carlos Andrés Calvo (Roberto), Victor Laplace (Marcelo) y Ana María Picchio (Marta, la mujer de Roberto) y afirmaba que valía la pena acercarse a la película ya que la misma se volvía atractiva gracias al sentido del ritmo que le había impreso Dawi, «mucho más preciso que el de varios directores argentinos serios»[8].

Más allá de los juicios de los críticos cinematográficos, pueden hacerse varias lecturas de la historia que se cuenta en *Adiós, Roberto,* aunque la principal parece ser la de una enfática visión homofóbica interna y externa, que a pesar del sentido humorístico con el cual fue encarada la narración, dejaba en claro un rechazo manifiesto a la relación homoerótica de sus protagonistas.

Un punto de contacto con el pasado inmediato en la época en que se filmó la película lo constituye la violencia proveniente de la represión y la tortura. En una escena aparece el padre en su lugar de trabajo, lo golpea, le da un rodillazo en los genitales, lo tira sobre un escritorio y mientras lo golpea, su discurso recrea un cliché que se había hecho famoso en la dictadura militar sobre las virtudes del ser nacional: «Los argentinos somos derechos y humanos»[9]. La perversión está en los otros; reproduce una idea, que vincula a la homosexualidad con los extranjeros, como en la obra de Arlt[10].

El sentimiento homofóbico parece circular de un espacio al otro, de la reflexión propia al rechazo externo, en forma contraria a lo que presenta en la película del año siguiente *Otra historia de amor*, donde la homofobia proviene desde el mundo exterior y se vuelca sobre los protagonistas, representada por el círculo familiar y laboral. Cuenta la relación sentimental entre un ejecutivo, casado, padre de un adolecente, y un joven que ingresa en la empresa a trabajar bajo sus órdenes. Las dos primeras y hasta el momento, únicas historias con argumento exclusivamente homoerótico, del cine argentino posterior a la dictadura, fueron interpretados por actores

[8] El Periodista *n.º 30 (5-11 abr.), 1985, p. 50.*

[9] *Fuster Retali, José. «El Proceso de Reorganización Nacional (Argentina 1976-1983) a través del cine de la democracia».* L'Ordinaire Latino Americain, *n.º 183 (janvier-mars, 2001) Université de Toulouse Le Mirail, pp. 7-18. Este artículo además de reseñar la filmografía que narró posteriormente el período de la dictadura, resume la situación política que dio origen y sustento a la misma.*

[10] *Rodríguez Pereyra, Ricardo. «Los estereotipos gay en la literatura y el cine (Argentina)». Ponencia presentada en el SALALM XLVI* (Seminar on the Acquisition Latin Library Materials) *Arizona State University, Tempe, 26-29 mayo, 2001, p. 19.*

heterosexuales. En cuanto a otros actores que interpretaron a personajes secundarios gay en otras producciones nacionales, previas y posteriores a éstas, debido a la escasa visibilidad y a la falta de sinceramiento, enmarcadas bajo la presión social inherente al tema, no permiten realizar otros comentarios.

Apesar de las diferencias estéticas e ideológicas de ambas películas, hay un común denominador: los estereotipos mostrados son de hombres, cuya construcción de la masculinidad no difiere de la que corresponde a los varones heterosexuales, incluidos en una categoría de blancos, cultos y de clase media. Casi la mayoría de la películas que incluyen –en líneas no principales de narración– personajes gay, han mostrado la vertiente más frecuentada: el estereotipo del *mariquita*. No existen diferencias de representación del estereotipo en cuanto a imagen, voz, modales, ademanes y comportamientos de los actores que los personificaron para la pantalla. A los ya mencionados Pocholo y Manolo siguieron casi siempre apariciones de *mariquitas* como la del dependiente de tienda interpretado por Enrique Pinti en *Juan que reía* (1976, Carlos Galettini), o a los clichés de Adelco Lanza y Julio De Grazia, en *Susana quiere, el Negro también* (1987, Julio De Grazia). En los últimos años se observó cierto alejamiento de este estereotipo y un mayor rigor en la construcción de los gay en películas tales como *Dios los cría* (1991, Fernando Ayala), *Besos en la frente* (1986, Carlos Galettini), *Bajo Bandera* (1997, Juan José Jusid), *Una noche con Sabrina Love* (Alejandro Agresti, 2000), una de cuyas líneas secundarias de narración mostró la migración de un personaje desde un pueblo de provincia hacia la capital donde se permite vivir libremente su homosexualidad, aunque también se lo presenta vinculado sentimentalmente a una mujer mayor.

En el medio aparece una masa de filmes que recrearon el estereotipo del gay desde la concepción del imaginario popular, con construcciones de poca exigencia desde lo actoral, mientras que otras películas como *El telo y la tele* (1985, Hugo Sofovich) presentan caricaturas que parecen extraídas de chistes de humor verde, por su chabacana y pobre representación fílmica.

Otra característica que puede observarse dentro de la temática de la homosexualidad en el cine argentino es que las películas más importantes referidas a la temática homosexual han sido interpretadas por actores heterosexuales como Mario Pasik, Arturo Bonín, Carlos Andrés Calvo, Víctor Laplace, Leonardo Sbaraglia, Eduardo Noriega y otros.

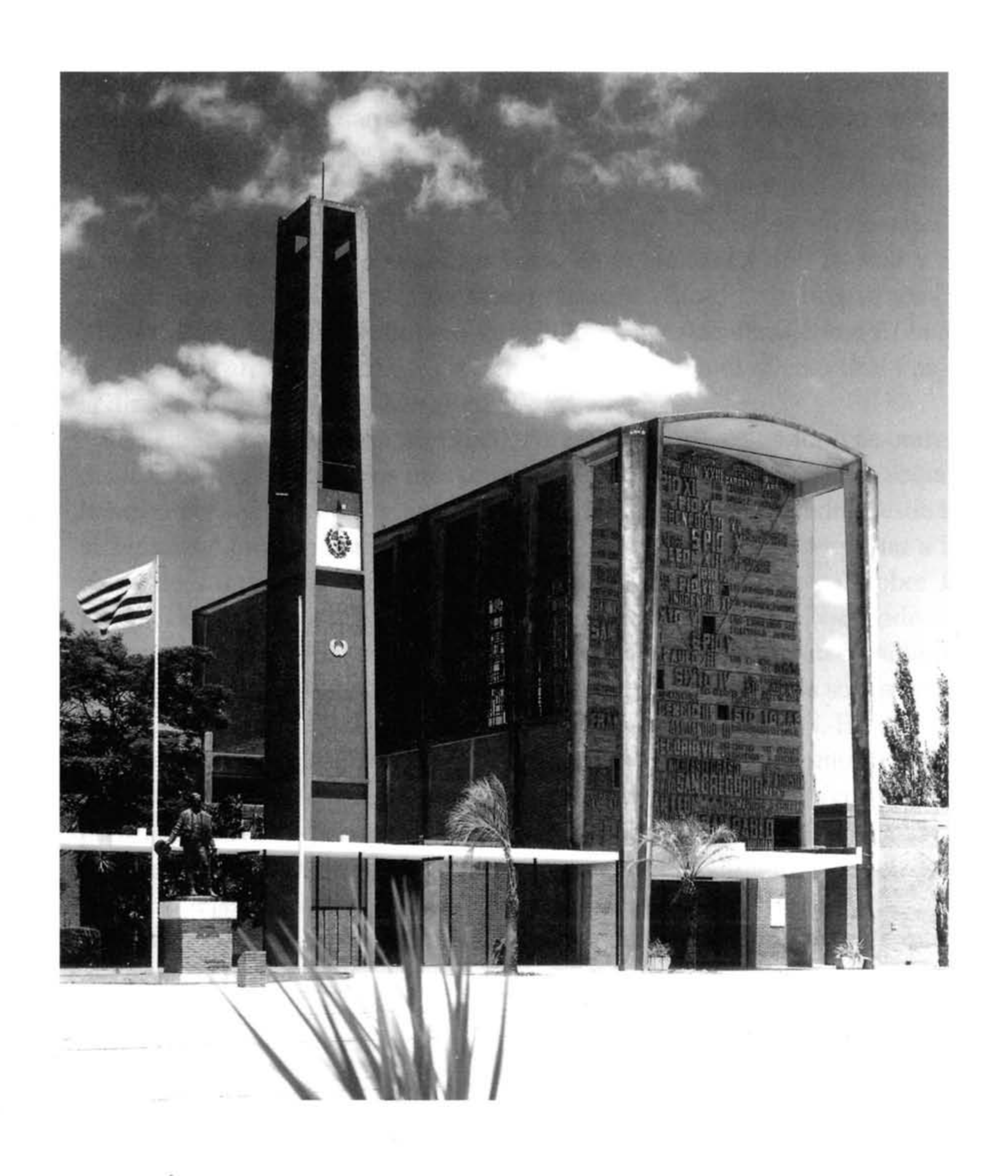
Las películas con temática central gay del cine argentino no han mostrado hasta el presente los aspectos principales que rodean a la homosexualidad en el país, quizás porque éstos no son conocidos tampoco más allá del

gueto real, o de las vivencias de la gente homosexual en relación con el medio en el que se desarrollan, generalmente el urbano. Ocurre lo contrario en otras producciones culturales, como la literatura, que sí ha mostrado la vida cotidiana y ha denunciado la homofobia, los prejuicios, la prostitución, la violencia y la represión policial (razzias, muertes y chantajes), como en el caso de las novelas *La brasa en la mano, La otra mejilla* y *El ahijado*, una trilogía del escritor Oscar Hermes Villordo, sin olvidarnos de Manuel Puig, internacionalmente conocido a través de obras como *El beso de la mujer araña*, llevada al cine en Hollywood con el mismo título bajo la dirección de Héctor Babenco en 1986.

Recientemente, *Apariencias* (2000, Alberto Lecchi), en un tono de comedia liviana mostró aspectos más actuales –la aceptación y el rechazo social, la lucha por los derechos y locales de diversión gay– pero jugados desde la falsedad del protagonista que por timidez se finge gay para conquistar a la chica de sus sueños. *Plata quemada* (2000, Marcelo Piñeyro) sobre la novela de Ricardo Piglia, narró la historia de un hecho real ocurrido en Buenos Aires en 1965, cuando una banda de ladrones asaltó un camión de caudales y huyó al Uruguay. Dos de los integrantes de la banda son la pareja principal de la historia, los amantes llamados «los mellizos». El estereotipo mostrado es el de dos hombres peligrosos, enamorados uno del otro, donde queda omitida la clasificación de roles sexuales (activo-pasivo), pero marginales y transgresores desde el delito. Desde otra perspectiva, esta película vendría a refundar el estereotipo del gay trágico, vinculado a la delincuencia primero y a la medicina después.

Sólo en las últimas tres décadas, y en especial en este principio de milenio podría afirmarse que está comenzando una etapa donde a partir de una mayor visibilidad de gays y lesbianas habría cierta apertura hacia una mayor aceptación, por lo menos en términos mediáticos. Se observa un mayor interés académico en universidades de Europa y de Estados Unidos, y existe también una mayor producción cultural referida al homoerotismo. Es interesante esperar a ver cuál será el desarrollo de esta temática en el cine argentino futuro.

# CALLEJERO




Seminario Arquidiocesano (1952) actualmente sede de la Escuela Militar. Arqs. Mario Payssé Reyes, Walter Chappe y Enrique Monestier, Toledo, departamento de Canelones.

# Graham Swift y el sentido de la historia. Una entrevista

*Juan Gabriel Vásquez*

En junio del año 2000, dos años después de haber leído *El país del agua*, viajé a Londres para hablar con Graham Swift. «¿Le gusta la comida india?», me había escrito él. «Si es así, sugiero que nos encontremos en la *Bombay Brasserie*», un restaurante de ambiente colonial que parece sacado de ciertas páginas de Forster. Queda un poco al oeste del centro de Londres, en Courtfield Road, una zona en la que me sorprendió encontrar, entre los anaqueles de una librería de viejo, un ejemplar de la primera edición de *El país del agua*. Cuando se publicó, en 1983, la novela confirmó la reputación de Swift. Es la historia –con minúscula– de un profesor de Historia –con mayúscula– que pierde su trabajo porque su materia ya no es considerada imprescindible. Su crisis personal es resuelta mediante la reconstrucción de su pasado y el de su familia, una estirpe de cerveceros instalados desde hace varias generaciones en los *Fens* ingleses y acostumbrados, como los demás habitantes de la zona, a luchar contra el agua que invade sus terrenos. Swift, que nació en 1949 en un Londres suburbano y devastado por la guerra reciente, ha escogido los tiempos previos a su tiempo como materia de casi todas sus narraciones. Su última novela es *Últimos tragos* (premiada con el Booker). Se trata de un argumento engañosamente simple: un hombre ha muerto (en Bermondsey, al sur de Londres: muy cerca del lugar donde nació Swift), y ha encargado a sus amigos de que lleven sus restos al océano (a Margate, el lugar en que Eliot escribió gran parte de *La tierra baldía*). Eso es todo lo que sucede. Pero decir *eso es todo lo que sucede* refiriéndose, por ejemplo, a *Mientras agonizo*, sería, también y por parecidas razones, una frivolidad.

*Vásquez*: Me gustaría comenzar hablando de una forma de la historia personal que a usted parece interesarle mucho: la figura del padre. El padre rige los destinos de los personajes de *Fuera de este mundo*, de algunos relatos de *Aprendiendo a nadar* y, por supuesto, se encuentra en el centro de *Últimos tragos*. Su padre era un funcionario del Estado, y fue además piloto naval durante la Segunda Guerra. ¿Cómo reaccionó él a su decisión de volverse escritor?

*Swift*: No creo que mi padre entendiera perfectamente qué era eso de escribir novelas. Sin embargo, al contrario de lo que suele suceder con frecuencia, no me desanimó. Creo que le preocupaba, sobre todo, cómo iba a vivir, cómo me ganaría la vida. Yo no vengo de una familia de tradición literaria, sino de una familia humilde, sin hábito de lectura. Éramos, para ponerlo en términos de jerarquía social, de clase media baja. La gran lección de mi padre fue su tolerancia: no entender algo no lo empujaba a segregarlo o a despreciarlo. Se interesaba por recibir la información, y luego emitía un concepto. Uno se compara con otras personas, para las cuales la profesión está determinada por el momento en que empiezan a trabajar en ella, y nota una diferencia esencial: para el escritor que comienza, la realidad de su profesión parte únicamente del momento en que puede enseñar una revista, y decir «mi trabajo aparece aquí, en esta página, mi historia ha sido publicada». Antes de eso, al menos para los demás (incluidos sus familiares), no hay nada. Mi padre quería seguridad para mí, pero no por encima de mis deseos. Su mundo fue un mundo de incertidumbre, donde la guerra fue una fuente de dificultades inmensa. Él pensaba en eso y luego pensaba en mi mundo, el mundo en que me tocó crecer; y, mientras que algunos padres habrían preferido una profesión que evitara a sus hijos las incertidumbres de los años de guerra, él supo respetar mi imaginación y mi vocación. No me impuso sus miedos, no trató de imponerme las certezas y las comodidades que él nunca tuvo.

*Vásquez*: ¿Cómo se sirvió usted de las memorias de su padre? ¿Hablaban a menudo de la guerra?

*Swift*: En realidad, no tanto como lo hubiera deseado. Mi padre hablaba poco de la guerra y yo rara vez le preguntaba. Cuando lo hacía, sentía que me estaba entrometiendo en territorios ajenos, y que él hablaría cuando estuviese listo para ello. Así que dejé que me buscara para contarme cosas cuando mejor le pareciera, y al final eso ocurrió menos de lo que quizás ambos hubiéramos querido. Por supuesto que he escrito a menudo sobre la guerra, pero eso tiene muy poca relación con la experiencia de mi padre. No soy un escritor autobiográfico. Es evidente que la propia vida, en una forma muy esencial, siempre aparece en los escritos, pero no creo que la literatura trate de contar la propia experiencia. Mi niñez, por ejemplo, fue muy normal, y a menudo feliz, aunque nunca idílica. No se parece en gran cosa a la de los personajes de mis historias. De cualquier forma, vivíamos sin mucho dinero, en condiciones difíciles. Mi padre y mi madre se las habían arreglado para sobrevivir a la guerra. Compraron una casa con

mucha dificultad a unas diez millas de Londres. Yo no nací allí; la casa donde yo nací fue otra, quedaba en el suroccidente de Londres. Era un lugar muy ordinario. La niñez que tuve fue muy parecida a la de cualquier niño de un barrio obrero después de la guerra. Crecí en una época en la que Inglaterra estaba saliendo de la guerra y sus efectos, una época en que mis padres se esforzaban por darnos cierta seguridad. Creo que eso ayudó a que yo desarrollara un sentido de tener una vida y saber que podía hacer algo con esa vida, lo que fuera, siempre que se hiciera con responsabilidad y convicción. En eso, creo, tuve suerte.

*Vásquez*: Algunos lo consideran un novelista del siglo XIX. En un sentido formal, sin embargo, sus novelas son declaradamente modernas –sus deudas con Faulkner son aparentes–, con lo cual el juicio debe de referirse a otros aspectos. ¿Cree que hay en sus novelas rasgos marcadamente decimonónicos? ¿Cree que ese comentario se refiera a los escritores que lo han influido?

*Swift*: Soy un escritor moderno que no se preocupa demasiado por serlo, que no se ha esforzado por adquirir la modernidad. Por supuesto, hay experimentalismos en la literatura moderna que no puedo compartir, y por supuesto que *El país del agua* trata, en gran medida, del siglo XIX. Pero nunca he asumido el papel de contemporáneo; es más, creo que «contemporáneo» es una palabra muy peligrosa. La novela, por su propia esencia, se aleja de lo contemporáneo. Cuando uno tarda dos años en escribir una historia, lo que era contemporáneo y actual cuando comenzó la redacción no lo es cuando ésta finaliza. La novela, por su naturaleza, tiende a negar la cotidianidad. El hoy y el ahora quedan para el periodista. La misma palabra *journalist* contiene la idea de lo que corresponde a un día, al día de hoy. La novela debe ser intemporal.

Con respecto al tema espinoso de las influencias, debo decir una generalidad: un escritor es influido por todo lo que lee. Pero, en particular, los escritores que forman a un joven son aquellos que, en su momento, le hacen sentir que él quisiera haber escrito esa novela, y no los que puedan haber tenido más influencia directa en su estilo. Aquellos que hacen que uno diga: me gusta mucho el trabajo de este escritor, y quiero hacer algo del mismo nivel. Por eso, no podría señalar a uno en particular. Pero no podría dejar de mencionar a Isaac Babel, el magnífico escritor de cuentos ruso, cuyo trabajo no se parece en nada al mío. Puedo recordar la primera lectura que hice de sus cuentos. Ocurrió justo antes de asistir a la universidad, yo debía de tener dieciocho años, o incluso diecisiete. Con cincuenta

libras en el bolsillo, había decidido hacer un viaje largo. Viajé durante unos tres meses por Grecia, Turquía y la Europa Oriental. Ya en ese momento quería ser escritor, y recuerdo haber comprado –todavía me quedaba algo de dinero– un ejemplar de los relatos de Isaac Babel, en edición de Penguin. Lo leí con fascinación. Desde ese momento, él ha tenido un lugar especial para mí. Pero, vea usted, eso ocurrió en ese tiempo y en ese lugar. Es perfectamente posible que yo no hubiera encontrado nunca a Babel, y eso no hubiera evitado mi desarrollo como escritor. Lo cierto es que leo menos cada día. Tiene que ser así, imagino. Y no pienso demasiado en los escritores que me formaron. Escribo con muy pocos escritores mirando por encima de mi hombro, e Isaac Babel es uno de ellos.

*Vásquez*: ¿Y qué me puede decir de Faulkner? Una de las posibles lecturas de *Últimos tragos* es la de un homenaje (meramente formal, pero homenaje al fin y al cabo) a *Mientras agonizo*: un grupo de personas hacen un viaje para enterrar a alguien y ese viaje es narrado por sus voces que se alternan. Se trata, además, de una novela arquetípica, más que cualquier otra que usted haya escrito: la muerte como rito de pasaje.

Otros críticos han comparado *El país del agua* con *¡Absalón, Absalón!*, especialmente en cuanto al tratamiento del pasado. Esto me parece menos evidente, pero merece un comentario.

*Swift*: Yo no hablaría de homenaje de mi novela a *Mientras agonizo*. De hecho, no pensé en la novela de Faulkner mientras estaba escribiendo la mía, aunque Faulkner sea un escritor que ciertamente admiro. Pero esta pregunta es importante, porque nos lleva a otra pregunta: ¿cómo comienza una novela? *Últimos tragos* no comenzó en la literatura, en otro libro, sino en una sensación de escribir sobre esa situación: una persona ha muerto, hay unos que quedan vivos alrededor de esa persona. ¿Cómo se ocupan de ese hecho, cómo lo enfrentan? ¿Qué implicaciones tiene? Lo cual también es cierto de *Mientras agonizo*, pero ésa es una situación que todos atravesamos. Y aunque yo no haya engrandecido el hecho, *Últimos tragos* fue escrita justo después de la muerte de mi padre. Claro que mi padre era muy distinto del personaje del carnicero, Jack. Así que el origen real de ese libro es intensamente personal. Lo último que pensé fue cómo se parecería a otros libros que he leído. Creo que es, en efecto, una novela arquetípica, y estoy contento de que así sea. Lo que espero que sea, también, es una novela sobre personajes muy específicos en un lugar muy específico durante un día muy específico. Pero eso debe tener un significado universal; al menos, es lo que uno se esfuerza por conseguir: poner sobre un papel algo que es

muy propio, muy auténtico, algo que pertenece a unas ciertas coordenadas de tiempo y lugar, y sin embargo, en la medida de lo posible, resulta valer para todos los tiempos y todos los lugares. Creo que me esfuerzo por ser arquetípico, y ésta es, probablemente, la razón de que deseche tanto material: escribo algo, y luego siento que ese algo no toca realmente esos nervios comunes, y que por lo tanto es inútil. Soy ambicioso en ese sentido, que no es el que se le da normalmente a la ambición. La ambición sugiere casi siempre el deseo de hacer algo extenso, con grandes ideas, todo eso. Cuanto más escribo, y cuanto más viejo me pongo, más me convenzo de que no es así. La verdadera ambición del artista no está en la magnitud de las ideas, sino en la medida en que esas ideas logren tocar ese nervio común y universal. Se trata de algo muy directo. Lo mágico está en tomar un evento de contenido humano y mostrar por qué es verdadero en todos los tiempos y eternamente auténtico. Así funciona, al menos, en mi caso. El arte más grande, para mí, está con frecuencia en situaciones que parecen pequeñas. Muchas veces pensamos que la ambición de un escritor debe estar en tomar grandes ingredientes, pero eso no lleva necesariamente a una obra que resista el paso del tiempo. Así que creo que mi tendencia es hacia el proceso inverso. Y eso, creo, se manifiesta en *Últimos tragos.* Fue un libro con el que di vuelta a la esquina.

Ahora, cuando escribí *El país del agua* no había leído todavía *¡Absalón, Absalón!* Había leído, por esa época, *Mientras agonizo* y también *Luz de agosto.* Pero no *¡Absalón, Absalón!* Sin embargo, estoy consciente de que el sentido del pasado es fuerte en *El país del agua* como puede ser fuerte en varias novelas de Faulkner, en la forma que tienen sus personajes de reaccionar a él, de relacionarse con él. También está lo que usted mencionaba antes, el sentido de lugar. Eso también es fuerte en Faulkner, pero hay muchos otros escritores para los cuales el paisaje de fondo es tan importante como las figuras que aparecen en ese paisaje. Si pensé en alguien al momento de escribir *El país del agua*, fue en Dickens.

*Vásquez*: ¿En el Dickens de *Grandes expectativas*?

*Swift*: Por supuesto. Incluso García Márquez, y todo esto del realismo mágico, pudo estar presente entonces. Hay secciones de *El país del agua* que son en realidad muy fantásticas, en el sentido de desbordar la realidad. Como la cervecería, por ejemplo. A diferencia de todo lo que he hecho antes o después, en *El país del agua* había ese ingrediente mágico. Pero creo que me encontraba básicamente solo con ese libro y su escritura.

*Vásquez*: Quisiera que me hablara del tema de la historia. Me interesa por varias razones y, en síntesis, como hilo conductor de todos sus libros. Hay varias manifestaciones de la entrada de la historia en sus tramas. Mircea Eliade decía que lo que diferencia al hombre primitivo del hombre civilizado es el interés en la Historia, y sus novelas suelen marcar el paso de la Historia (con mayúscula) a las historias (con minúscula). En *El país del agua* se dice: «El hombre es el animal que cuenta historias».

*Swift*: Primero, déjeme que comente la cita de Eliade así: depende un poco de cómo escojamos definir «moderno» y «primitivo». Hubo un momento en la historia humana en el cual la historia estaba establecida en una forma, si puedo decirlo, consciente de sí misma. No estoy seguro de cuándo fue esto, y en mi opinión nuestro sentido de la historia está declinando. Cuando uno mira la evolución de los últimos siglos, de los últimos cinco siglos más o menos, parece siempre haber un importante sentido de la historia. No sé si eso pueda decirse del siglo XX. Así que estoy hablando de un fenómeno que puede ser muy reciente. Puedo estar equivocado, y esta opinión puede no ser más que una consecuencia de mi edad, pero creo que las nuevas generaciones, las generaciones que siguieron a la mía, no tienen un sentido de la historia tan fuerte como el mío. Hay más un sentido de que la vida es *ahora*. Para bien o para mal, yo crecí obsesionado por la historia, incluso cuando no la conocía. Creo que eso tiene mucha relación con haber nacido poco después de la guerra y sentir que hubo este evento gigantesco justo detrás de mí que afectó a tantas vidas ordinarias. Nunca he llegado a perder esa sensación de inmediatez, de proximidad de la guerra. Para mí, eso fue un punto de referencia constante, y logro entender por qué no lo es para las nuevas generaciones. ¿Qué tiene que ver la guerra con ellos? Así que dónde puedan obtener un sentido de la historia, si es que llegan a obtenerlo, no lo sé.

¿Es el hombre el animal que cuenta historias? Debe serlo, ¿no? Probablemente otros animales se cuenten historias, quién sabe [ríe]. Quiero decir con eso que el interés por contar historias es parte de nuestra humanidad, es lo que nos hace humanos, y está muy arraigado en la naturaleza humana. Todos respondemos a un sentido de las historias, y es muy difícil concebir una vida sin un sentido de la narración: una vida que fuera sólo vivida, sin esa dimensión narrativa, sin ser contada. Y, para volver a la pregunta sobre lo primitivo y lo moderno, creo que nuestro afán por contar historias es profundamente primitivo en el sentido en que no es realmente explicable. No puede ser analizado, es misterioso y mágico. Hablamos de que las buenas historias ejercen un hechizo, y creo que eso tiene mucha verdad. Si

uno pudiera retroceder en el tiempo, encontraría que nuestros más primitivos ancestros tendrían una fuertísima urgencia por contar historias. Las historias despiertan en nosotros, incluso ahora, necesidades y respuestas bastante atávicas. Y así como las historias pueden tener propósitos relativamente triviales, como el simple entretenimiento (y no está mal que así sea), en el otro extremo pueden atacar nuestro corazón, y nuestras vísceras. Son una necesidad muy básica. Cuando la gente dice cosas como que el libro ha muerto, que no sobrevivirá mucho tiempo, que otras cosas tomarán su lugar, yo pienso que, sin considerar la probable razón de su argumento, la necesidad de historias nunca morirá. Si muere, será porque nosotros estaremos efectivamente muertos.

*Vásquez*: El conflicto que aparece con más frecuencia en sus novelas no es entre amantes o rivales, sino entre generaciones. Además, salvo por el hecho banal de que el narrador de *El país del agua* sea profesor igual que usted lo fue alguna vez, usted parece negarse conscientemente a escribir sobre «lo que conoce», a favor de «lo que otros recuerdan» o «lo que se ha vivido antes».

*Swift*: Ahora que he escrito seis novelas, puedo estar de acuerdo con usted. El conflicto entre generaciones ocurre mucho en ellas. Por qué me siento atraído hacia esas situaciones, no lo sé. Pero se trata de algo que suena a verdad, porque las generaciones sostienen a menudo conflictos muy fuertes entre sí. Como otros conflictos, éste genera drama, y esto es lo que persigo con cada una de mis novelas. ¿Por qué me interesa especialmente? Supongo que porque siento que soy un escritor de perspectivas largas, y me interesan el cambio, las transformaciones que ocurren a través de largos períodos de tiempo. El conflicto entre generaciones suele poder resumirse en esto: la incapacidad para aceptar el cambio, para vivir en un mundo percibido por los ojos de otra generación. Los jóvenes viviendo en un mundo visto por los viejos y viceversa. Cada generación piensa, al menos por un momento, que se encuentra fuera de la historia; y cada generación aprende, para bien o para mal, que eso no es cierto. Así que el logro de una perspectiva histórica es uno de los resultados de la madurez, y algunas veces a costa de mucho conflicto. Algunos de mis personajes aprenden esencialmente eso: a tomar una perspectiva larga y madura sobre las vidas individuales, a aceptar que no están por fuera de la historia, que todos tenemos nuestro momento histórico. Éste puede ser un pensamiento reconfortante y también perturbador.

Curiosamente, y aunque el narrador de *El país del agua* sea un profesor, no hubo demasiada influencia. Cuando enseñé, enseñé inglés, no historia. Nunca fui profesor de historia. Además, enseñé en un nivel muy especial. Es difícil de definir. Enseñé en instituciones llamadas *further education colleges* [escuelas de educación continuada], cuyo nombre suena a universidad pero que en realidad no lo son. Son lugares a donde va la gente que ha fracasado en la escuela, que han perdido cursos o no han terminado, para intentarlo de nuevo. Así que el nivel era muy bajo. Uno podía tener alumnos que habían ido a la escuela el año anterior y también alumnos de sesenta o setenta años de edad. Era un trabajo muy extraño. Pero yo lo hacía como trabajo de medio tiempo, para financiar mi escritura. No tengo vocación académica en realidad, ni creo que fuera demasiado bueno como profesor, pero era algo que podía hacer a tiempo parcial para ganar dinero y poder escribir. Lo hice durante diez años; gradualmente, a través de ese tiempo, fui reduciendo el tiempo que dedicaba a enseñar. A medida que ganaba confianza en mi escritura, reducía el tiempo de enseñanza. Todo dependía de los estudiantes: había buenas clases y malas clases. Así que no creo que nada de eso haya realmente penetrado mi escritura.

No escribir sobre lo que conozco... Tengo esa posición un poco terca, en efecto. Por supuesto que algunas veces, a pesar de mí mismo, escribo sobre cosas relativamente cercanas a mi propia experiencia. No comulgo con la visión del escritor como una persona que va por la vida preguntándose qué puede escribir sobre todo lo vivido, siempre a la búsqueda de material. La vida, al contrario de lo que piensan muchos escritores, no está allí para ser transformada en literatura. Yo quiero vivir mi vida, no explotarla para otros propósitos. Hay, claro está, un elemento inconsciente en el cual uno de hecho digiere su experiencia y la utiliza en su escritura. Pero subrayo *inconsciente*. Lo importante es crear, y si uno va por la vida diciendo 'esto es material, puedo usarlo', se aleja de la creación, de la creación pura. Inventar cosas: eso es lo que me interesa. Encontrar algo en mi cabeza, y darme cuenta de que no sé de dónde viene, y reconocer que me excita, que se vuelve importante para mí: eso es lo que importa. La labor de reportero me aburre. Uno no ejerce reportería sobre su propia vida. Pero sé que hay muchos escritores, y muchos escritores muy buenos, que tienen la opinión contraria: creen que uno debería escribir sobre lo que conoce, y han escrito libros maravillosos sobre esa base. Imagino sin embargo que la experiencia de una vida alcanza a lo sumo para dos o tres libros. Es generalmente cierto que la primera novela de un escritor se alimenta en gran parte de su propia vida, y algunas veces ésa es la última novela que el escritor escribe, por la misma razón. En realidad, soy más bien terco en cuanto a ser anti-autobiográfico. Obstinadamente terco.

*Vásquez*: La anti-autobiografía puede tener, sin embargo, algunas implicaciones. Una de ellas es el «sentido de lugar», que podría ausentarse. Pero no es así: *El país del agua* lo tiene de sobra. Para mí, la tierra de los *Fens* es tan perteneciente a su novela como Yoknapatawpha a las de Faulkner (la diferencia está en que los *Fens* existen).

*Swift*: Hay un contraargumento frente al género anti-autobiográfico: si usted no conoce, ¿cómo puede fingir que conoce? Pero creo que ésa es la magia, el misterio de la escritura. Existe una forma en la cual la imaginación logra tocar la verdad o acercarse mucho a la verdad de cosas que no se conocen por experiencia. En parte, es para eso que sirve la imaginación. Hay momentos en que escribo sobre áreas que no están en mi vida, y en un momento siento algo, siento que estoy en lo cierto. Suena terriblemente arrogante, pero siento que estoy acercándome a la verdad o que eso que escribo es verdadero. Aunque no haya estado allí, aunque no haya vivido eso. Y hay otras veces en las que intento hacerlo y no lo logro. No logro llegar a la verdad con lo que escribo. Entonces lo tiro. Pero a veces lo logro: siento que he estado en lugares en los que no podría haber estado, y es muy emocionante.

*El país del agua* fue una lección para mí. Antes de esa novela, el escenario no había sido tan importante en mi trabajo. Sin embargo, mirando atrás me doy cuenta de que mi primera novela, *Shuttlecock*, estaba llena de «sentido del lugar». Estaba muy localizada. *El país del agua* me enseñó, de una manera muy obvia, acerca del lugar, de la geografía, me enseñó la importancia de esos aspectos. Y ahora, sin querer subrayar demasiado ese punto, sin querer poner demasiado énfasis en ello, sé que la ubicación de una novela, su emplazamiento, son parte de lo que una novela debería dar. Así sucede en *Últimos tragos*. La diferencia entre ambas novelas es que en *Últimos tragos* hablo de lugares que me son muy cercanos, que son muy cercanos a donde crecí. No pensé dónde iba a poner esta novela; simplemente estaba ahí. Lo cierto es que las vidas de la gente ocurren en lugares definidos. No podemos en realidad pensar en la experiencia humana sin pensar en dónde ocurre. Hay un tipo de novela en el cual no hay sensación de lugar, por supuesto. En esas novelas, es como si las acciones ocurrieran en una habitación. Una habitación grande, pero habitación al fin y al cabo. Y resulta que no son satisfactorias, no parecen verdaderas. El lugar es tan importante como lo que la gente hace, lo que hace cuando no está en medio del drama que es el tema de la novela. Así que el trabajo también es importante. Hubo, es cierto, una época en la que los personajes de novela no hacían nada, porque pertenecían a clases sociales que no trabajaban. Y de

nuevo: uno puede leer novelas en las que parece que los personajes no hacen nada en la vida, y uno se pregunta: ¿qué hace esta gente en un día normal? Creo que un novelista debería conocer la respuesta, aunque no figure en la novela.

*Vásquez*: ¿Qué puede decir de la autobiografía de ficción? *El país del agua* es la autobiografía (parcial) de un personaje ficticio. Pero es distinta de otras autobiografías de ficción, como *David Copperfield* o todas las novelas que salieron de *Tristram Shandy*, en cuanto que el narrador de *El país del agua* narra desde el momento de su crisis, en lugar de recordar la crisis pasada cómodamente desde el presente.

*Swift*: Sí. Es muy interesante esto que usted dice. Yo siempre he creído que una historia no debería simplemente suceder. El escritor debe mostrar la necesidad de que eso suceda, por qué contar una historia se vuelve imprescindible para un personaje. Y eso ocurre a menudo en momentos de crisis: es cuando se está en medio de la crisis que se tiene la urgencia de contar lo que sucede. Uno se pregunta: ¿cómo llegué aquí? ¿Qué hice mal, en qué me equivoqué? Y eso implica mirar hacia atrás, casi de forma automática, para ver lo que ocurrió y poder contar la historia. Así que por eso es que mis narradores están en medio de su crisis de una manera u otra. Están contando la historia de una manera muy urgente, si no para resolver su crisis, para entender cómo llegaron a ese momento. Quizás por esto es que acepto la visión de que la historia puede ser terapéutica. Sentimos la necesidad de curarnos, de reconfortarnos, y las historias están allí para hacerlo. En este sentido, la labor de contar historias es una cuestión bastante seria, ¿no? Después de todo, eso es a grandes rasgos lo que hace la psiquiatría: obliga a la gente a contar sus historias, a contar la historia de sí mismos. En un nivel profesional y científico, logra que la gente haga algo que ya han venido haciendo desde siempre, durante edades enteras. Con esto no quiero decir, sin embargo, que las historias hagan la vida mejor o que puedan enseñarnos cómo deberíamos vivir en el futuro y así hacer el futuro mejor. Pero al menos nos ayuda en nuestra relación con lo que somos, con lo que hemos sido. Y nos ayuda también a comprender nuestro pasado y la forma en que éste ha afectado nuestro presente. Se trata de cuestiones muy grandes, muy importantes.

*Vásquez*: Pero no hay dos personas que cuenten sus historias de la misma manera. En el proceso de impostura que está implícito en la escritura de una novela, el escritor no puede desechar esa circunstancia. Usted ha esco-

gido narradores muy distintos entre sí para sus novelas. ¿Qué sintió, por ejemplo, al cambiar de un narrador culto y educado como Tom Crick en *El país del agua* a un conjunto de narradores de origen humilde como los de *Últimos tragos*? Lo cual me lleva a otro comentario: en sus novelas suele haber más de un narrador. La forma en que están dispuestas suele sugerir que es imposible llegar al fondo de un asunto a través de la narración de una sola persona.

*Swift*: Bueno, *Últimos tragos* es… Es mi mejor libro, eso lo siento ahora, ahora puedo decirlo. Fue un libro muy liberador y muy refrescante. Hay que decir que no está escrito directamente en lenguaje coloquial, sino en un estilo literario que evoca el lenguaje coloquial. De manera que sigue siendo una pieza literaria y no una grabación del habla de la calle. Y al tratarse de lenguaje coloquial, al enfrentarme a personajes que no han tenido una educación formal, se podía pensar que eso hubiera sido un problema, puesto que se trataba de una limitación. Y yo encontré que era todo lo contrario. No tuve, en realidad, mayores dificultades. Recuerdo esto en particular: estaba comenzando la novela cuando me di cuenta de que iba a escribirla en este lenguaje, y, si hubiera sido más tímido, me habría dado un golpecito en el hombro y me habría dicho: ¿estás seguro de esto? Pero no lo hice, porque ese lenguaje se volvió con mucha rapidez el lenguaje del libro. Y en cualquier forma, se trata de un lenguaje muy cercano a mí, puesto que fue el lenguaje que escuché toda mi vida.

Pero siempre me ha resultado incómoda la idea de un narrador central, omnisciente, que une todos los pedazos de la historia. En alguna forma, eso es lo que mis narradores centrales tratan de hacer. Particularmente Tom Crick. Están constantemente tropezándose en el intento por armar el rompecabezas. Siempre he escrito en primera persona; me gusta esa sensación de un ojo que cuenta la historia. Incluso cuando he escrito en tercera persona, esa tercera es muy cercana a la primera. Supongo que eso viene de ciertas convicciones filosóficas, como el hecho de que todos estamos encerrados en nuestro propio ego, todos vivimos en un mundo que creamos e inventamos, un mundo privado y distinto del de los demás. No podemos abandonar esa burbuja. Creo que me gusta la primera persona porque uno tiene acceso muy inmediato a lo que sucede dentro del personaje, y uno, como autor, está con el personaje de una manera que es imposible cuando se escribe desde la tercera persona. Pueden ser prejuicios de mi parte, pero la tercera me da la sensación de estar arriba, de ser superior al personaje. Cuando se escribe en primera persona, se está con el personaje, al mismo nivel. Se está diciendo: yo voy junto a él, yo comparto sus ignorancias, sus

limitaciones, sus defectos, yo no tengo una penetración especial en las formas en que funciona el mundo, yo soy como cualquier otro, y todo lo que puedo hacer es compartir. Y uno, como autor, comparte la suerte del personaje. La primera persona es un acto de solidaridad que se espera transmitir al lector: se espera que el lector también comparta la suerte del personaje. Porque, volviendo a una pregunta anterior, una de las cosas importantes acerca de la novela es que se crea en colaboración. Cada lector lee una novela distinta, y es libre de hacerlo. Leerá la novela como le parezca, llevando a la lectura su propio bagaje cultural o ninguno en absoluto, sus propias expectativas, podrá abandonarla en un momento y retomarla después. Es algo muy democrático, si se me permite el término. En esto se diferencia una novela de una película, en donde la imagen es definitiva. Quienes ven una película podrán tener diferentes reacciones y sentimientos, pero en esencia ven la misma película. Creo que es el problema principal cuando se adapta una novela al cine: el personaje queda definido por el actor que lo representa. A fin de cuentas, lo que el escritor quiere es que el lector sienta que *ha estado ahí*, ese reconocimiento de que la persona que originó lo que estoy leyendo (aunque no hay razón para que el lector recuerde a esa persona en el curso de la lectura) es igual a mí, y me está diciendo que tiene las mismas confusiones y las mismas limitaciones y las mismas preguntas que yo tengo. La literatura más grande es siempre un acto de compasión.

# 26 Noches en el Festival de Teatro Clásico de Mérida

*Luis Bodelón*

«Todo corazón que siente
es un enigma».
Heinrich von Kleist

Veintiséis noches ha visto Mérida el año pasado vestirse las viejas piedras del teatro y del anfiteatro romanos con ocho espectáculos cuya memoria evoca, en el autor de estas líneas, imágenes memorables, cuadros escénicos de singular belleza, gestos, voces, ademanes y momentos mágicos bajo las estrellas y la oscuridad de la noche.

Una grandeza escénica cuya concepción resulta extraña hoy a nuestros pequeños teatros: incluso los más grandes carecen de ese techo estrellado que hace a Mérida, a Sagunto, o más lejos, a Taormina, a Epidauro, tan deslumbrantes. ¿Carece nuestra época de esa grandeza? El teatro de los últimos mil quinientos años, ¿ha perdido esa visión espacial que hacía representar lo humano en horizontes abiertos, con la mirada puesta en los dioses? ¿Fueron las catedrales los nuevos espacios sagrados –cerrados– donde lo humano aprendió a empequeñecerse y mirar hacia adentro a la vez que enaltecía a un único dios? Y si esto es así, ¿cuándo se dio la muerte del teatro griego?

Escribimos y hablamos de la cultura grecorromana y olvidamos a menudo, cayendo en un lugar común, un punto capital: Roma no fue nunca griega, aunque algunos romanos, sí, extraordinarios, lo tuvieran a gala. En la Mérida romana –Emerita Augusta–, la ciudad imperial, no se adoraron, ni en el teatro, ni en el anfiteatro, los viejos dioses griegos[1]. La tragedia griega no ocupó nunca el ocio de los hacendados ni de los legionarios licenciados, eméritos, que buscaban en las emociones fuertes –en las luchas de fieras o gladiadores, en las carreras de cuádrigas, o en la chanza del mimo[2]–

[1] *Dice Javier de Torres en* Las mil caras del mimo *que no hay constancia documentada de que en el teatro romano de Mérida se hayan representado grandes tragedias o comedias. Sí hay testimonios arqueológicos de pantomimas y atelanas.*

[2] *Frente a cinco mil espectadores en el teatro romano, la capacidad del anfiteatro –lugar destinado a las luchas de fieras y gladiadores– era de 15.000. En el circo máximo, las carreras de cuádrigas podían ser vistas, fácilmente, por 30.000 personas.*

la diversión o la distracción propia de una sociedad cada vez más ajena a la *virtus* romana, una sociedad militar que había heredado las formas griegas, pero no su espíritu: ya por la arquitectura o la filosofía, ya por el mismo teatro, en el vaciado practicado por Roma de la cultura griega se daba una impostura esencial: todo valor nace de una experiencia del mundo. Y la excepcional experiencia del mundo que dio nacimiento a la tragedia griega es un lento desarrollo que madura, finalmente, con rapidez, en apenas un siglo: desde las obras de Esquilo hasta las de Aristófanes.

¿Cómo podía Roma hacerse griega sin dejar de ser ella misma? Los valores de Roma, su experiencia del mundo, eran otros, un patrimonio, por otro lado muy propio del mundo antiguo, desde el hoplita ateniense a la falange macedonia, desde el cartaginés al persa, el valor del soldado era universal entonces, pero este «valor» no encontró sino en Roma su forma más acabada: la *virtus* patriarcal y la disciplina guerrera unida a un excepcional sentido de organización dio nacimiento, paralelamente, al *jus* –el derecho romano– y creó, a la vez que un imperio militar, un imperio de juristas y de ingenieros, de comerciantes, de hombres libres y esclavos. Un imperio heredero de todo el mundo mediterráneo que, sin embargo, paradójicamente, por su misma naturaleza, fue incapaz de asimilar su herencia. Ironía suprema del destino y lección de la historia: porque lo que la espada tomaba no era, al fin, la libertad del hombre, sino solamente su obediencia.

De modo que Roma –y con ella Emerita Augusta– construyó grandes teatros y coliseos cuya catarsis poco tenía que ver con la tragedia o la comedia griega: purificar y refinar las emociones. Antes bien, al contrario: la lucha, la exaltación del fuerte, o la carrera ecuestre, la competición, la apuesta, fueron distracciones usuales de una ciudadanía más inclinada, en general, al *pathos bellicum*, cuando no a la chanza, que a la reflexión o a la contemplación de las emociones.

Sobre esta incomprensión de fondo para captar no sólo las formas sino su espíritu, argumentaba el director alemán Peter Stein durante la presentación en Mérida de *Pentesilea:* «El teatro romano no está preparado para la representación de la tragedia griega». Y explicando su afirmación, muy visualmente, tomó de la mesa de conferencias un posavasos de papel de forma circular: «Este círculo representa el teatro griego, sin una skene posterior que lo limita. El teatro griego se abre al cosmos, al mundo, a la naturaleza circundante, como Epidauro... Ahora bien, el teatro romano hace esto –y, doblando por la mitad el círculo, Stein levantó una de sus partes–: así el espectador choca con un muro, una pared delante de la cual sucede todo, a espaldas de la naturaleza. Ésta es la diferencia fundamental entre el

teatro griego y el teatro romano». Acto seguido, Peter Stein desdobló el posavasos circular y lo volvió a colocar sobre la mesa.

Salvada esta ilusión óptica e histórica, uno, no obstante, reitera lo dicho: memorables fueron las 26 noches de esta última edición –la 48– del festival de Mérida. El teatro romano, a pesar de su monumental escena, no cierra el cielo circundante; sobre todo si uno decide sentarse en la parte superior, la *summa cavea*. Desde allí, las clásicas columnas se hacen gráciles y alumbran el entorno con una majestad arcaica, noble, que recusa el pasado de un imperio recordándonos, en cambio, su singular capacidad arquitectónica: equilibrio, proporción, grandeza.

Veinte de las 26 noches transcurrieron aquí, entre las viejas piedras del teatro romano: *Troya, siglo XXI, El Sueño del Minotauro, Medea, Edipo XXI, Agripina,* abarcaron, distintamente, parte de las posibilidades del lenguaje escénico, desde la danza y el mimo al teatro, incluyendo una ópera china, y llegando a la música instrumental pura con dos conciertos, uno para piano interpretado por Maria João Pires y Caio Pagano, y otro para orquesta, con la dirección de Gueorgi Notev y la Orquesta de la Ópera Nacional de Sofía. Quedan seis noches, que corresponden a *Pentesilea*, representada en el anfiteatro romano.

Ocho espectáculos, pues, que continúan la línea abierta hace dos años por el actual director del festival, Jorge Márquez, de hacer un festival de las artes escénicas –y no sólo de teatro–, porque «tan difícil resulta separar la música y la danza del teatro greco-latinos como artificial y forzado resulta empeñarse hoy en levantar fronteras entre los géneros escénicos –reflexiona Márquez–. El diseño del vestuario de una obra teatral es un arte en sí mismo, la pintura y la escultura han servido históricamente al teatro mediante la escenografía de igual modo que el movimiento armónico del cuerpo o la música han potenciado instantes escénicos que la palabra no podría haber expresado mejor», e ilustrando este concepto con el ejemplo de Robert Wilson, para quien la escultura o la pintura no son artes distintas del teatro, afirma Jorge Márquez, acercándonos a su trabajo como director: «Todo forma parte de un mismo proceso de reflexión, de unas mismas decisiones sobre el espacio y el tiempo. Este concepto integrador de las artes, entendiéndolas como distintas maneras de expresar una inquietud común, y por lo tanto susceptibles de unificarse para potenciar la idea y la belleza, es la base de la estructura que nos gustaría consolidar para el Festival de Mérida».

Estructura con un denominador común: «La única condición, dado el carácter de la muestra, es que las obras que se exponen estén inspiradas en temas grecolatinos; y ello, dentro de las posibilidades de cada creador y

con la libertad de la excepción», explicaba el director del festival durante la primavera del 2001, en el segundo año de su gestión, con criterios que nos ayudan a comprender la perspectiva de fondo y los puntos de vista que han sostenido, asimismo, la última edición del festival, el pasado verano del 2002, teniendo en cuenta que este año, marcado por los sucesos del 11 de septiembre en Manhattan, comienza con una obra articulada de modo explícito en torno al conflicto de culturas, *Troya, siglo XXI,* si bien, implícitamente, todo arte –y más especialmente el teatro– tiene que ver con la naturaleza conflictiva del hombre, base de la tragedia griega y tema con variaciones de todo el teatro occidental.

Veintiséis noches, veintiséis funciones vividas en Mérida sobre la tierra y las piedras que forman los arcos, gradas y peldaños del teatro y anfiteatro romanos. Experiencia singular, entre la poesía y la historia, entre el presente y el arte, que se cumple de nuevo todos los años, como las estaciones, y que este año deja en la memoria imágenes, palabras, música difícilmente olvidables.

Es Ángela Molina con negra túnica, dando cuerpo y voz a Tetis, madre de Aquiles, en *Troya, siglo XXI*, alzando los brazos y gritando al cielo el infortunio que lanza a unos contra otros: «Ésta es la amarga historia del dolor que nunca cesa, la de los hijos malditos de Zeus. Esta es la voz que todos oyen y nadie escucha, la de las madres de cada soldado que mata y cada soldado que muere», recitativo que daba entrada a este montaje de danza-teatro dirigido por Jorge Márquez y en el que brillan los pasos de danza de María Giménez personificando la Paz frente a Aquiles, el guerrero, encarnado por Matteo Levaggi, en lucha con el hijo de Apolo, Tenes, interpretados ambos por Alejandro Granados y Rafael Amargo. Una obra que expresa la violencia y desconcierto del mundo actual a través del enfrentamiento artístico entre la danza contemporánea y el flamenco. Montaje de difícil textura, con música minimalista de Joan Valent, coro flamenco de Montse Cortés y guitarra de Niño Josele. La dirección coreográfica, insegura a veces, acertó en cuadros escénicos de belleza indudable, con brillantes solos, dúos y tríos de danza, con momentos corales del cuerpo de bailarines de Rafael Amargo y, especialmente, del Ballet de Danza Contemporánea de Torino, de singular impacto.

¿Y cómo referirse a *El Sueño del Minotauro* de la granadina Blanca Li dirigiendo a la Komische Oper de Berlín? Efectivamente, un sueño, extraordinario y fecundo, concebido a partir de las imágenes de las pinturas negras y rojas de la cerámica griega, de su estatuaria, de sus metopas y frisos... «Me resulta difícil contar historias en mis ballets –declara Blanca Li–. Prefiero evocar temas. Este ballet es un viaje por diferentes temas,

como la mitología, la Odisea, el Olimpo, la guerra, sátiros y ninfas, la escultura clásica u otros elementos de la cultura griega». Perla artística rara –de belleza acentuada por el teatro romano de Mérida–, esta recuperación de motivos del mundo clásico podría ser descrita con minuciosidad arqueológica, por la fidelidad de sus evocaciones, a la vez que de sencilla y profunda contemplación. Música sinfónica de principios del siglo XX, período en el que muchos compositores se inspiran en la Grecia antigua, acompañó los movimientos y las escenas estáticas –sobre una banda móvil que cruzaba la escena– de los veinticuatro jóvenes bailarines de la Ópera Cómica de Berlín, desde Bizet, Debussy, Ravel, Fauré, Prokofiev, Satie o Turina, a Koechlin, Roussel, Martinu, Nino Rota o Michael Daugherty.

Con *Medea,* una ópera china llena de colorido ocupó el sueño de Mérida por una noche: «Siempre he querido combinar la tragedia tradicional griega y su coro con la representación del drama tradicional chino, porque creo que la síntesis de las dos es una interesante creación artística –explica el director, Luo Jin Lin–. Y lo hago con la esperanza de que este tipo de trabajo pueda ir más allá de fomentar el intercambio cultural entre Este y Oeste». Forma artística muy poco conocida en Occidente, la ópera tradicional china combina el canto, el diálogo, la danza y el combate. Sus actores, vestidos con vistosos mantos-dragones, cuidadoso maquillaje facial y zapatos con altas plataformas, utilizan esos cuatro medios para desarrollar su papel, acompañados de una pequeña orquesta donde la música de cuerda y la percusión son elementos primordiales, marcando y enfatizando los distintos episodios y cambios escénicos. El público acudió curioso y expectante a este insólito encuentro que no defraudó y en el que destacaron la cantante-protagonista, Peng Hui Heng, y las intervenciones del grupo coral.

«La realidad se ha vuelto cinematográfica y ya no nos conmueve más allá del instante, en el mejor de los casos. Sólo la poesía puede aún conmovernos porque nos pilla de cara, lo que equivale, en nuestra época esquinada y de perfiles, a pillarnos a traición. De esa creencia nace este Edipo XXI», escribe Lluís Pasqual a propósito de este clásico interpretado por Alfredo Alcón y Vicky Peña en los papeles principales. Montaje de un ritmo limpio y conciso en el que Pasqual cuida particularmente la narración y desarrollo del texto, con interpelaciones de los personajes secundarios iniciadas desde la orquesta o las gradas, lo que favorece cierto sentido de asamblea y debate deliberadamente buscado por Pasqual. Denuncia de la actualidad y despertador de letargos, como lúcidamente afirma el director catalán: «Buscamos colectivamente, como hicieron nuestros antepasados milenarios, ese destello fugaz de esperanza que algún día nos haga comprender, compren-

der de verdad. Un escalón de conocimiento al que aún no ha llegado, parece ser, la raza humana».

Por su parte, Peter Stein, recordaba, durante la presentación en Mérida de *Pentesilea:* «En la vieja tragedia griega, el hombre lucha con el destino o con los dioses. En Shakespeare, el hombre lucha con otros hombres. Lo que vincula a Kleist con la modernidad es que en su obra el enfrentamiento está en la propia realidad, en el propio corazón». Concretando en entrevista aparte[3]: «Kleist desarrolla en sus obras el difícil paisaje del alma moderna. Fue capaz, mucho antes que Freud, de contar historias sobre las intrincadas contradicciones que existen dentro del individuo. Utilizó y transformó el mito de las amazonas para expresar el desastre trágico que se origina en el corazón del individuo cuando uno exagera sus emociones y entra en conflicto con la sociedad en que vive. Aquí se habla de un amor que quiere el sometimiento y la apropiación de algo, y la manera de apropiarse del otro es comérselo. Se trata de la única obra de Kleist sin sentido del humor». Con una magistral dirección, Peter Stein consigue equilibrar lo espectacular del montaje con la atención al texto de Kleist y el análisis de los sentimientos encontrados que constituyen la trágica trama de *Pentesilea*, muy bien protagonizada por Maddalena Crippa. Sobresalientes los momentos corales de las treinta amazonas, con una onomatopeya especialmente creada para esta obra por el compositor de la música, Arturo Annechino. Dos pantallas permitieron al público seguir la dicción y musicalidad de la versión italiana del original alemán. Obra inolvidable, aplaudida con entusiasmo sobre la vieja arena donde lucharon, en otra época, hombres y fieras.

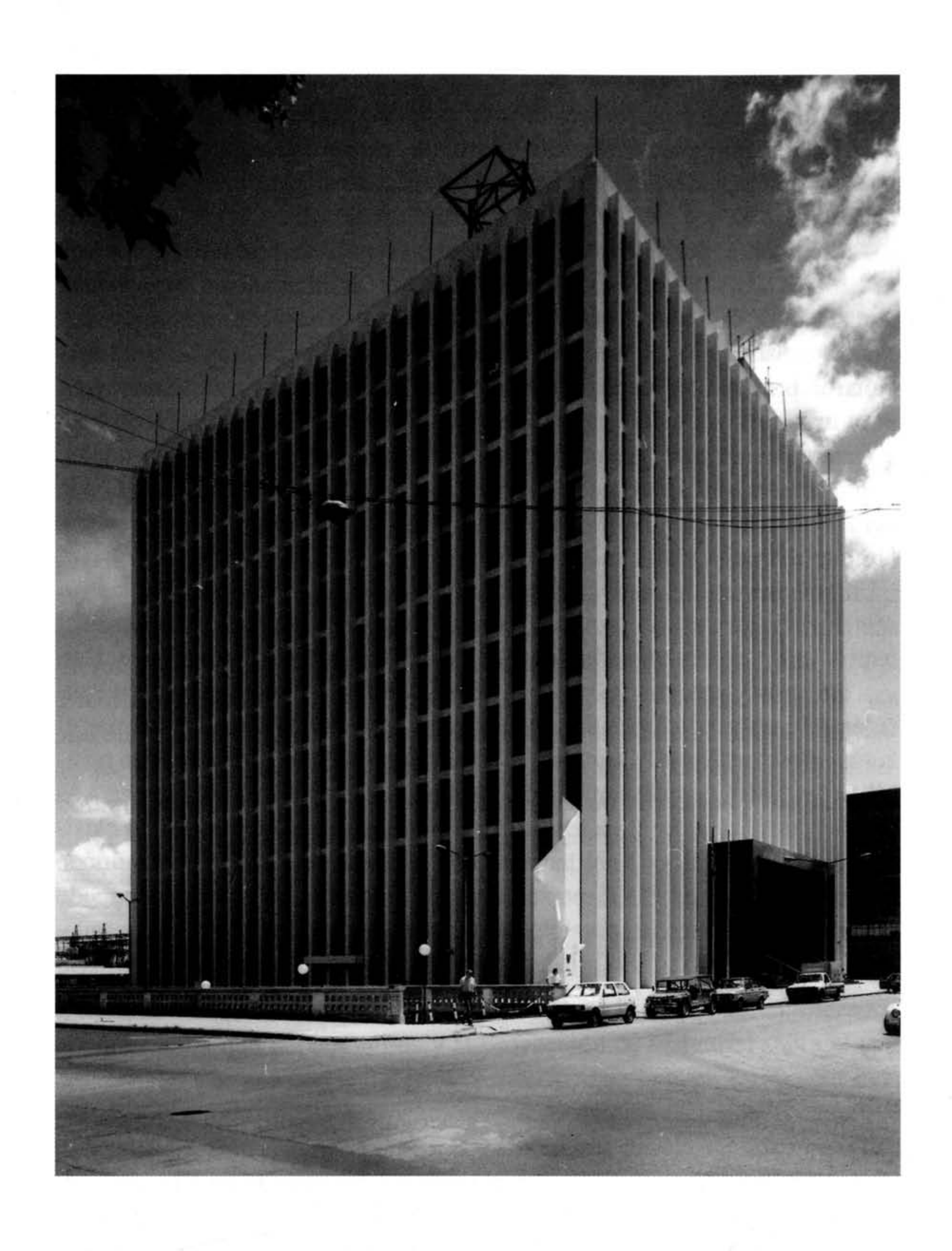
Basándose en la figura de Agripina –nieta de Augusto, hija de Germánico, hermana de Calígula, esposa de Claudio, madre de Nerón–, el director extremeño Eugenio Amaya realiza un innovador –aunque desequilibrado– montaje en el que la pantomima y la proyección de imágenes sobre el teatro romano alternan con el desarrollo dramático de la obra, escrita por Fermín Cabal a partir de los textos históricos. «Agripina recrea un mundo que surge de las ruinas y nos confronta con nuestra propia realidad –explica Amaya–. El monumento del teatro romano se alza como vestigio propagandístico de la sociedad imperial que en los albores de nuestra era fundó Emérita Augusta. El origen del Estado, de la alta política, las luchas de poder, la organización administrativa, la geoestrategia... Y los espectáculos escénicos como opio del pueblo». Y Cabal: «Yo creo que éste es el drama

[3] La Vanguardia, *30/07/02.*

de Agripina, una mujer de Estado, una mujer en el poder, que quiere crear al emperador perfecto y crea un pequeño monstruo, un Frankestein que devora a su propio creador». Obra muy aplaudida por el público, fue interpretada por María Luisa Borruel y José Antonio Lucia en los papeles principales.

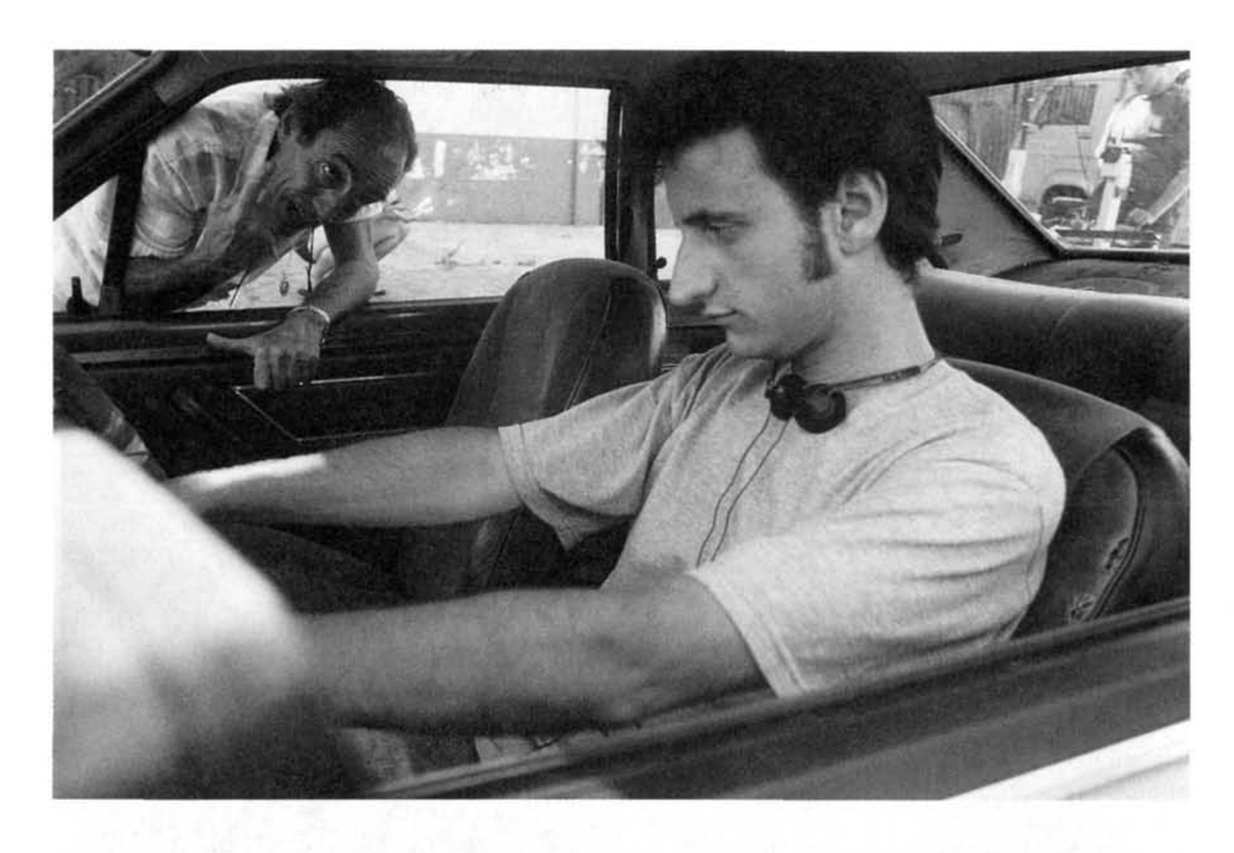
Y, finalmente, llegamos al espectáculo-excepción de este festival, en esta ocasión, el extraordinario concierto para piano de Maria João Pires, quien, interpretando la *Sonata opus 21* de Schubert hizo posible una gran experiencia artística: por el valor de la composición y por la propia interpretación, en principio y, luego, el propio lugar, que se revela como una singular y mágica sala de conciertos. En la segunda parte de este concierto tocó el piano Caio Pagano y, para concluir el festival, otro concierto, basado en la música de películas como *Ben-Hur, Julio César, Quo Vadis?, La Caída del Imperio Romano, Golfus de Roma, Espartaco* y *Gladiator,* entre otras. Un digno broche para una gran edición.

En conclusión, un festival que ha sabido soñar muy alto durante veintiséis noches. Veintiséis funciones de las cuales dieciocho correspondieron al teatro, tres a la combinación danza-teatro, dos conciertos y una ópera. Con una atención y preocupación por la actualidad que debería ser punto a considerar en otras ediciones del festival, junto a la tendencia asumida por el actual director, Jorge Márquez, de incluir espectáculos que abren las posibilidades artísticas y escénicas de Mérida: desde el teatro y la danza a la ópera y la música, frente a los puristas que piensan sólo en el teatro clásico. Que en el balance final haya habido un total de 37.091 espectadores, con un descenso de 8.135 personas respecto a la edición anterior, puede atribuirse a un descenso paralelo del turismo durante la temporada pasada. Respecto a la calidad, no puede haber dudas: esta 48 edición del Festival de Teatro Clásico de Mérida ha sido magnífica.



«Palacio de la Luz» (1943). Arq. Román Fresnedo Siri. Calle Paraguay entre Gral. Caraballo y Gral. Aguilar.

# BIBLIOTECA





Fotogramas de *En la puta vida*.

# Debates de la modernidad*

El punto de partida cronológico de *Ínsulas Extrañas* –1950– coincide con la consolidación en el ámbito de la lengua castellana de lo que conoce como poesía moderna. Ésta tuvo sus manifestaciones iniciales con las vanguardias, aparecidas tanto en España como en Hispanoamérica entre 1914 y 1939, aproximadamente; dio señas de madurez en la década de los cuarenta, con los primeros poemarios de Lezama Lima, Octavio Paz, Enrique Molina, Jorge Eduardo Eielson y Gonzalo Rojas, y alcanzó sus expresiones más influyentes en los años cincuenta, en Hispanoamérica, con libros como *La insurrección solitaria* (1953), de Carlos Martínez Rivas, *Poemas y Antipoemas* (1954), de Nicanor Parra, *Piedra de Sol* (1957), de Octavio Paz, *Tarumba* (1956), de Jaime Sabines y *Poemas* (1958, de Carlos Germán Belli, entre otros.

Los criterios predominantes para la integración del libro, sin embargo, no son históricos sino estéticos, como los antólogos dejan bien claro en el prólogo. *Ínsulas Extrañas* es, en esencia, una antología de la poesía escrita bajo el signo de la modernidad literaria, de la que constituye una férrea y vigorosa defensa: los autores han renunciado a representar «la realidad de la poesía en lengua castellana» en todas sus direcciones para atenerse sólo a aquella que ha llegado a formas maduras y definitivas. La tesis subyacente es que en la lengua castellana la perfecta cristalización que justifique una presencia histórica ha sido alcanzada sólo por la poesía moderna, definida por su constante voluntad de innovación y descrita de modo cifrado en sus diversas líneas, de las que se mencionan las siguientes: la 'invención', la 'indagación como programa intelectual y estético', la 'transgresión' y de la 'universalidad cultural' (pág. 20); su legado es considerado «irrenunciable».

Los antólogos toman distancia de todas las formas de 'negación de lo moderno': la poesía definida «por un pertinaz alejamiento de los rumbos más significativos de la poesía europea» (pág. 22); la que no enlaza «de manera frontal con la tradición moderna y con su muy rica herencia»; la de quienes no quisieron llevar «los presupuestos de la modernidad más lejos del lugar en que en su día los recibieron» (pág. 25), y la de los poetas que no quisieron comprometerse «en una completa y radical dinamización de la tradición literaria y en una voluntad de procesar críticamente los cánones literarios heredados» (pág. 25). Así se cuestiona la poesía realista, por haber incurrido en la «tematización» del poema y

practicado «un simple naturalismo»; la del 'neobarroso', que «no ha encontrado todavía una plasmación convincente, una realización poética de verdadera trascendencia» (pág. 33); y, la que practica un pretendido «nuevo ensayo de realismo», acusada de «regresión» y de poner en práctica «una visión prefabricada y sumamente convencional de lo poético».

Quizá estos argumentos no carezcan de fundamento. La poesía moderna es, en efecto, la que más lejos ha llevado el proceso de renovación del lenguaje poético y de los procedimientos expresivos en nuestra lengua, y de sus magníficas realizaciones de amplia muestra esta antología: 'Rapsodia para el mulo' y 'Oda a Julián del Casal', de Lezama Lima, 'Canto de Guerra de las cosas', de Joaquín Pasos, 'Piedra de Sol', de Octavio Paz, 'Memoria para el año viento inconstante', de Carlos Martínez Rivas, entre muchos otros poemas. Sin embargo, en esta operación intelectual, central en la conformación de la antología, cabe señalar graves peligros que no han sido suficientemente conjurados. El menos importante quizá sea el mismo que los autores reprochan a la antología *Un cuarto de siglo de la poesía española* que en 1966 publicó José María Castellet: haber hecho «una interpretación del todo sesgada de la realidad de la poesía», pues sin duda hay algo de autoritario y dogmático en esta actitud tan rigurosa y avara con la obra que se aparta de los patrones defendidos, que ha dado lugar a una serie de exclusiones difíciles de justificar.

Pero el más grave peligro es otro, y decisivo: En la versión de *Ínsulas Extrañas* la modernidad, originariamente un discurso rupturista por excelencia, reincide en una actitud lenitiva que ya le ha hecho mucho daño, y no sólo se resiste a la crítica sino que se muestra incapaz de realizar una autocrítica solvente y abarcadora. Efectivamente, la defensa inflexible ha abolido en los autores la mirada autocrítica que urgentemente requiere la consciencia poética y que sin duda era de esperar de esta ambiciosa evaluación de la realidad de nuestra poesía. El patrocinio de la modernidad puede contribuir a la producción de excelentes poemas o malograr tentativas que carezcan de otras fuerzas para su realización, pero en *Ínsulas Extrañas* ha sido pasaporte válido para la dispendiosa consideración de algunos de los 99 autores seleccionados: junto a grandes poemas de este medio siglo encontramos también la gastada retórica derivada del abuso y falsificación de los grandes temas, metáforas y símbolos de la modernidad poética: el desierto, la sombra, la noche, la soledad, dios, el tiempo, el sinsentido de la vida; y leamos aun textos en que se habla de 'mares eternos', 'músicas fugitivas', 'pozos del alma', 'tempestades y abismos'. El repertorio retórico que la poesía moderna elaboró desde sus expresio-

nes germinales en el siglo XVII y sus estupendas manifestaciones en los siglo XIX y primera mitad del XX sigue resonando de modo desasosegante en sus mejores versiones, y en las peores empieza a emitir un enfadoso sonido en falsete, el sonsonete de lo repetido o trivial, el inconfundible olor de lo caduco. La misma severidad acrítica parece haber borrado de esta antología la sátira, el humor y el erotismo. Nicanor Parra y Carlos Martínez Rivas, dos grandes satíricos de nuestra lengua, aparecen representados más bien como poetas intelectuales o místicos, y de Severo Sarduy se prefieren poemas que aluden a la música y la pintura.

Fue Enrique Lihn quien espetó en uno de sus poemas una crítica lacónica pero certera de ciertas inclinaciones de la poesía moderna: «Salvo honrosas excepciones ya no hay grandes poetas/que no parezcan vendedores viajeros/y predican o actúan e instalan su negocio/en dios o en la taquilla de un teatro de provincia./ Ningún misterio: trucos del lenguaje (...). Si se ha de escribir correctamente poesía/no estaría de más bajar un poco el tono». Para bien o para mal evitar los meros trucos de lenguaje y el tono elevado, relacionado con formas de autoritarismo, con la idea romántica del poeta iluminado (Shelley) o del sabio metafísico (Eliot) se ha convertido en una de las consignas de la poesía posterior. Lo contrario, pues, a la poética preconizada por Aristóteles, para quien la dicción poética había de ser «perspicua, no humilde», como recuerda Quevedo, uno de los héroes de la modernidad, en el prólogo a su edición de la poesía de Fray Luis de León.

Finalmente, lamentamos la cercenación que afecta al poema 'Petit Boulot', de Américo Ferrari, y erratas como la del título del primer libro de Carlos Martínez Rivas, *El Paraíso Recobrado,* no *País Recobrado,* como aparece en la bibliografía; asimismo sentimos que en algunos casos los antólogos no hayan trabajado con las últimas ediciones de los autores antologados. De Eielson, por ejemplo, no se ha consultado la edición de 1998 de su *Poesía Escrita,* en la que aparecieron por primera vez sus 'Esculturas verbales', uno de los pocos hechos renovadores de la poesía moderna de los últimos años.

**Mario Campaña**

# Extrañas Insulas*

Y tan extrañas, dicen. Que si los antólogos se han visto arrastrados por criterios parciales, que si su elección manifiesta una voluntad sectaria, que si se ha dejado de lado a poetas muy relevantes, que si en la preparación de este volumen ha intervenido alguno de los antologados, en una ingerencia tan flagrante como visible... Insularidad y extrañamiento son precisamente lo que muchos han deseado a esta selección de la poesía en español de la segunda mitad del siglo XX: su anunciada aparición se ha visto precedida de una polémica que parece haber convulsionado –modestamente, no vayamos a exagerar– la república de las letras.

¿Es razonable y proporcionada esta polémica? Un servidor está cada vez más convenido de que a un libro hay que juzgarlo por lo que tiene, no por aquello de lo que carece, pero es obvio que esta norma conoce una excepción: las antologías, esas colecciones de poemas que aspiran a una virtud fundamental, a saber, la representatividad. Se antologa para ofrecer una versión decantada o resumida de la totalidad, de modo que el lector no tenga que enfrentarse con el océano de libros y de versos carentes de interés y pueda hacerse una idea más o menos somera de por dónde han ido los tiros en la época correspondiente. Y aquí la variedad de las antologías es notable: las hay nostálgicas y totalizantes, como las de los hermanos Bergua o la más reciente de Francisco Rico; oportunas y generacionales, como las de Gerardo Diego (sobre todo la primera); exhaustivas pero poco exigentes, como la de González Ruano; selectas y con criterio, como la de Federico de Onís; definitivas y acuñadoras, como las de Castellet (sobre todo la segunda); reveladoras y desafiantes, como la de José Luis García Martín; juveniles y provisionales, como la de Luis Antonio de Villena...

La lista puede prolongarse hasta donde uno quiera, pero los nombres que forman ésta y las declaraciones del prólogo parecen apuntar hacia un objetivo muy concreto: versiones como la que propone la primera antología de Castellet. *Las ínsulas extrañas* nace con una voluntad revisionista bastante clara, al menos en lo que se refiere a los españoles, a saber, conculcar toda visión favorable de la poesía social, de todo realismo o naturalismo: cambiar un extremo por otro. Y esto afecta no sólo a los nombres incluidos, sino a los poemas que se ofrecen bajo esos

* Las Ínsulas extrañas: antología de la poesía en lengua española (1950-2000), *Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2000.*

nombres. En fin, cuando no se trata de una mera plasmación de *lo que hay,* por otro lado imposible, la tarea de cribar, desbrozar y fijar parece cualquier cosa menos fácil. Y mucho menos inocente: toda selección apela invariablemente a un sujeto, su autor, que debe despedirse de la ojetividad pura desde el mismo momento en que inicia el trabajo.

En el caso que nos ocupa, la subjetividad es imputable a Eduardo Milán, Andrés Sánchez Robayna, José Ángel Valente y Blanca Varela, que son quienes han preparado la antología. ¿Subjetividad? De hecho, *Las ínsulas extrañas* declara abiertamente su modelo, su propósito y su naturaleza en la nota del editor y en el prólogo que preceden a los poemas. El modelo es *Laurel. Antología de la poesía moderna en lengua española,* aquella colección publicada en México en 1941 y preparada por Villaurrutia y Paz del lado hispanoamericano y por Prados y Juan Gil-Albert del lado español. El propósito, entre otros, «constatar la unidad indiscutible de la poesía a través de la lengua». En cuanto a la naturaleza, *Las ínsulas extrañas* se presenta a sí misma como una colección «estética» (en la que predomina el criterio de calidad sobre el valor histórico o anecdótico) y modestamente omniabarcante (puesto que declina la posibilidad de ofrecer un canon, aunque se parapete detrás de un título tan absoluto).

Y aquí llega el problema: resulta llamativo, por no decir incomprensible, que los señores antólogos hayan decidido incluir en la nómina a Carlos Barral y en cambio hayan dejado en la cuneta a todo un José Hierro, al que no cabe imputar el desatino de muchos de sus lectores de última hora; o que hayan contado con César Antonio Molina, pero hayan prescindido de un poeta de la brillantez de Guillermo Carnero, al que difícilmente se puede considerar a la zaga de compañeros de generación conocida como «de los ochenta», que ronológicamente coincide a grandes rasgos con la novísima (y por tanto debería verse representada, si hay que hacer caso al título); de los excelentes Eloy Sánchez Rosillo, Fernando Ortiz, Andrés Trapiello o Miguel d'Ors, nada de nada. Me parece que éste sí es un reproche legítimo: que el envoltorio no se corresponda con la sustancia del contenido. A mi juicio, resulta perfectamente lícito ofrecer una selección de la poesía de tal o cual tendencia (lo cual de antemano excluye otras, que pueden convivir con esa supuestamente hegemónica), mientras esto se anuncie en el título; lo que se me antoja más delictivo es anunciar una perfecta asepsia en la cubierta del libro y luego optar declaradamente por determinadas posibilidades en sus páginas. Dicho de otro modo: el criterio será puramente

estético si previamente se acepta una adhesión bastante incondicional a una cierta estética; y, por mucho que se quiera escurrir el bulto, el canon está ahí, más o menos explícito. Sumemos ambos factores y obtendremos una parcialidad no anunciada.

Que este canon se pueda percibir hoy como acertado sugiere lo que preveía el prólogo: no a la historicidad, sí a la esteticidad. O, dicho en román paladino: a toro pasado y tras cincuenta años de lecturas y relecturas, aceptamos sin pestañear la vindicación y recuperación de los Carlos Edmundo de Ory, Francisco Pino o Juan Eduardo Cirlot, que entroncan con una modernidad poética cuyo último capítulo había acontecido en las vanguardias históricas de entreguerras. Pero lo aceptamos como un hecho estético, que históricamente exige discusión: lo que en aquellos años cuarenta y cincuenta dominaba eran más bien el garcilasismo de un lado y la poesía social del otro, con su estética hoy periclitada, sí, pero entonces terriblemente vigente. A eso le llama uno arreglar cuentas, o sea, configurar un canon.

En fin, cada lector tendrá su lista o conjunto de preferencias, que sólo en parte coincidirá con la de los antólogos. Y es que esto de las antologías es como los restaurantes: el *chef* es muy libre de pergeñar el menú que libérrimamente le parezca pero, con la misma libertad, el *gourmet* creo que el lector puede acudir a otros lugares para disfrutar de otras viandas. En otras palabras es soberano de su lectura, y que precisamente las posibles arbitrariedades de una antología –como las que se han reprochado a *Las ínsulas extrañas*– no hacen sino volverse en su contra: el tiempo va poniendo las cosas en su sitio y la posteridad se encargará de dar y quitar razones. Porque, sí, uno de los problemas que comporta un proyecto de esta envergadura no es sólo la inabarcabilidad de su objeto, sino la falta de perspectiva histórica y los afectos cautivos que la acompañan: resulta difícil no ver la rencilla personal en algunas ausencias pero, sobre todo, parece inocultable la amistad que se adivina tras algunas presencias. Y esto sí es definitivo: más aún que las exclusiones gratuitas, lo que sin duda habla en contra de una antología son las inclusiones demasiado generosas. Mal que no estén los que son, pero peor que ni siquiera sean lo que están. Que cada cual juzgue.

¿Para qué ha servido esta antología? ¿Qué he obtenido de su lectura? Aquí, por seguir con el paralelismo gastronómico, el problema es el mismo que el del comensal del menú de degustación: para cuando llega el vigésimo séptimo plato, previsiblemente delicioso, el atracón ha adormecido la capacidad de percepción del paladar. No digamos nada si cada plato aspira a perpetuar el sabor del anterior, con alteracio-

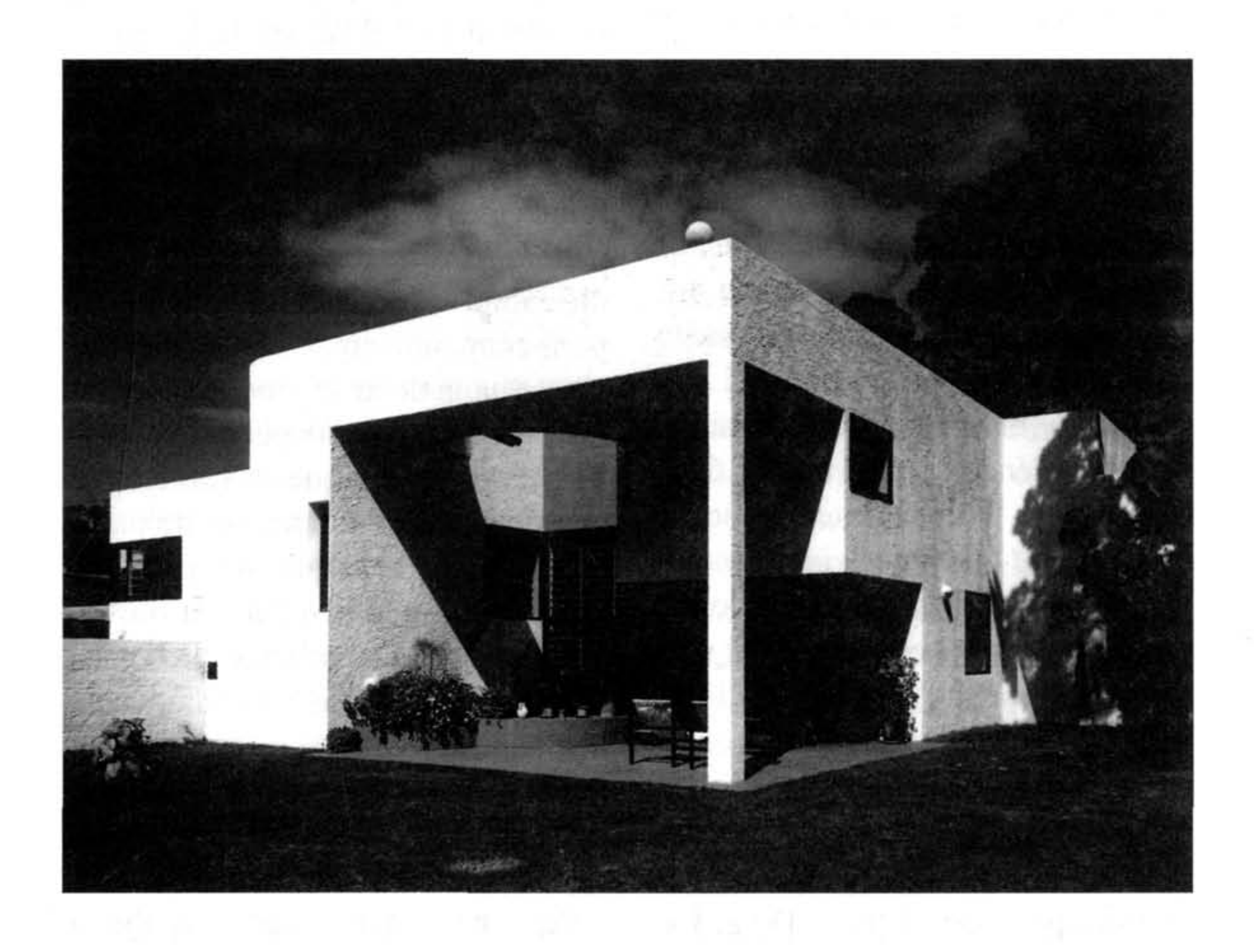
nes muy leves. Una antología debería ser un libro de consulta más que de lectura; de ahí la preocupación por su posteridad que señalaba antes. Intentar leerla de corrido es incurrir en el tipo de disparate que se espera del que, como yo, debe apresurarse hacia la librería y después abalanzarse sobre el ordenador para improvisar un juicio sumarísimo. No obstante, me gustaría aventurar dos posibles beneficios de esta lectura.

El primero es el reencuentro con viejos conocidos del otro lado del Atlántico (los Lezama Lima, Gerbasi, Parra, Paz, Juarroz, Cardenal, etc.) que aquí quedan situados dentro de un contexto en el que es más fácil y provechoso leerlos, al menos para los lectores que, como yo mismo, no frecuenten muy asiduamente los vericuetos de la poesía hispanoamericana. Ni que decir tiene que la poesía de Paz (a mi juicio, desigual y menos interesante que su ensayo), la de Lezama Lima (excesivo, barroco y deslumbrante, pero también agotador) o la de Gerbasi (que a uno le interesa sobre todo por *Mi padre el inmigrante*) ganan bastante en una antología, por citar algunos ejemplos insignes y habitualmente incontrovertibles pero tal vez sobrevalorados local o universalmente. De laureles menos renombrados por estas latitudes (Parra, Sarduy) o de reconocimiento más pausado (Eliseo Diego) o más reciente (Juan Gelman), uno tiene una opinión muy diversa, que va desde la admiración rendida hasta el perplejo hastío por algunos amaneramientos, pasando por la moderada reticencia. Pero junto con estos viejos conocidos, hay que subrayar la presencia de poetas perfectamente activos y de gran eco entre los lectores españoles de ahora mismo, como Eugenio Montejo; poetas de una finura envidiable, si no envidiada, como José Emilio Pacheco o Enrique Lihn; culturalistas neopoundianos como Rodolfo Hinostroza, que en este momento provocan una invencible pereza; y un larguísimo etcétera. ¿Queda cumplido el propósito de mostrar «la unidad de la poesía a través de la unidad de la lengua», como anunciaba el prólogo? Pues depende, porque hechas las exclusiones que a uno le interesan es relativamente fácil mostrar un panorama unitario. Se acepta sin dificultad que el lector español es perfectamente capaz de leer la poesía peruana de la segunda mitad del siglo XX, salvando pequeños problemas de léxico que se solucionan con unas pocas notas a pie de página; también hay que suponer que esto sucede a la inversa, claro está. Lo que no está tan claro es la comunidad de tendencias entre la poesía hispanoamericana y la española, y mucho menos la simultaneidad entre las afinidades. La cuestión queda pendiente, por larga de tratar.

Pero he dicho antes que iba a mencionar dos posibles conclusio-

nes de esta lectura. Debería haber dicho «in-conclusiones»: como en el caso anterior, lo que uno trae aquí es más una pregunta que una respuesta. ¿Qué ha aportado la segunda mitad del siglo XX a la poesía en lengua española? Lo que *Las ínsulas extrañas* propone, a mi modo de ver, es una restauración de la tradición moderna, que nace del romanticismo, atraviesa el simbolismo y se desdobla entre la poesía metafísica y hermética de un lado y los irracionalismos –con el surrealismo a la cabeza– del otro. ¿Qué paradigma literario lleva implícita esta restauración? Uno en el que predomina esa vertiente romántico-simbolista (la sacralizaciónn de la poesía, caracterizada como aventura espiritual), se descartan los preciosismos parnasianos (que habían sobrevivido en la poesía en castellano en ciertos modernismos) y poesía meditativa, visionaria o neorromántica en momentos tan cruciales como la generación de los cincuenta, mal que a algunos les pese. Una opción tan legítima como cualquier otra. Pero una opción.

**Gabriel Insausti**



Vivienda y estudio del arquitecto Petit de la Villéon. Arq.: Joël Petit de la Villéon (1998).

# El fondo de la maleta

## *Los habitantes del Panteón*

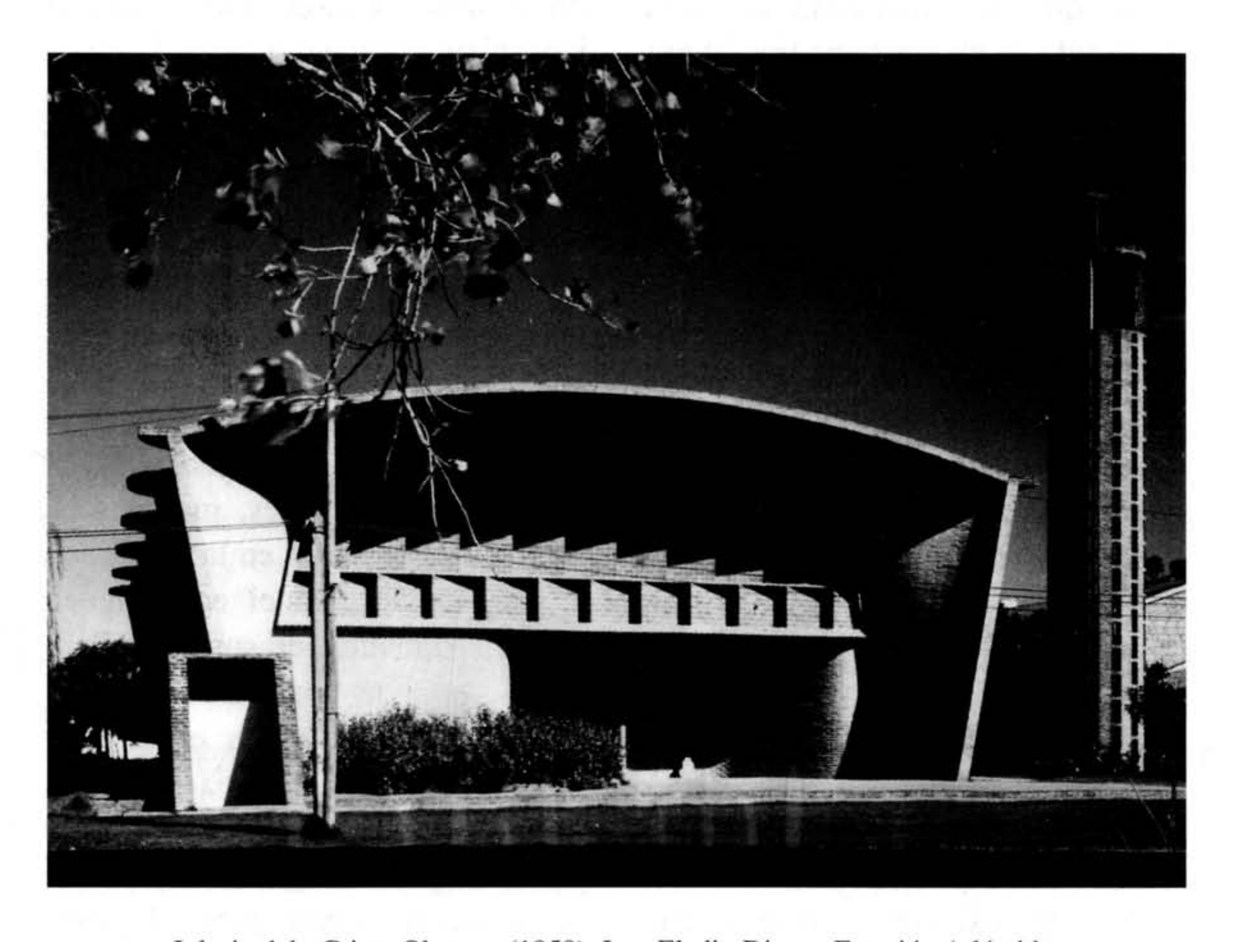
El 3 de octubre de 2002 las cenizas de Alexandre Dumas (padre, o sea el padre de los tres mosqueteros, que tal vez sean cuatro) fueron transferidas al Panteón de París. Pocos escritores franceses han merecido esta privilegiada situación de sus huesas. Directamente, sólo uno: Victor Hugo. En cuanto a Voltaire, cabe dudar de que sus restos sean auténticos, ya que su tumba fue violada por activistas reaccionarios, que los dispersaron. Zola, resarcido en su memoria tras su exilio en Londres y las amenazas recibidas por su defensa del capitán Dreyfus, mereció meneos póstumos. Un descendiente del duque de Montebello pidió formalmente al gobierno que trasladara a su antepasado para no compartir su sepulcro con alguien que había difamado al ejército francés.

Dumas debió esperar un largo siglo porque no era políticamente correcto. Hijo de un mulato que llegó a general de Napoleón, republicano, combatiente de las barricadas de 1848 y seguidor del carbonario Garibaldi, muchas consciencias bien pensantes lo consideraron indigno de aquel honor. No deja de llamar la atención que la letradísima Francia tenga apenas cinco escritores en el templo cívico de sus glorias nacionales. aparte de los citados, Rousseau y Malraux.

Una encuesta promovida por *Le Figaro Littéraire* a propósito del tema, arroja curiosos resultados. Se preguntó a una serie de escritores a cuál colega muerto inhumarían en el Panteón. El más votado fue Marcel Proust. Lo sigue una corporación más que variada, condigna de la riqueza intelectual de nuestros vecinos: el católico Mauriac, el protestante Gide, el hereje Sade, el jansenista Racine (en verdad, imposible de localizar), el escéptico Flaubert, el librepensador Montaigne, el grave Saint-Exupéry (otro cadáver desaparecido) junto al jocundo Rabelais, médico y monje para más señas. Mujeres, sólo dos: Colette y Nathalie Sarraute.

No importa demasiado dónde van a dar nuestras sobras mortales. En el caso de los escritores, menos aún, porque siguen vivos en la lectura de sus lectores, valga el eco. Siguen vivos, justamente, en sus ecos. Pero si de glorias nacionales se trata, no está mal considerar entre ellas, aparte de los que se ocuparon de la muerte, como los combatientes, a los que aspiraron a una vida más allá de la muerte, como pretende serlo la obra de arte.

Que se manejen argumentos más o menos políticos para resolver el asunto aporta un elemento añadido a la posteridad de estos hombres heridos por la letra. Cuando parece que la literatura ha caído en la enojosa penumbra de la inocuidad, alguien se esmera en decir que no, que aún muerto, un escritor puede seguir siendo un animador cívico.



Iglesia del «Cristo Obrero» (1959). Ing. Eladio Dieste. Estación Atlántida, departamento de Canelones.

## COMPLEMENTO A LOS ÍNDICES DEL AÑO 2002

*AUTORES*

# *ONOMÁSTICO*

## CINE

**José Agustín Mahieu:** Nuevo cine argentino, n.º 627, pp. 121/124.

## FILOSOFIA

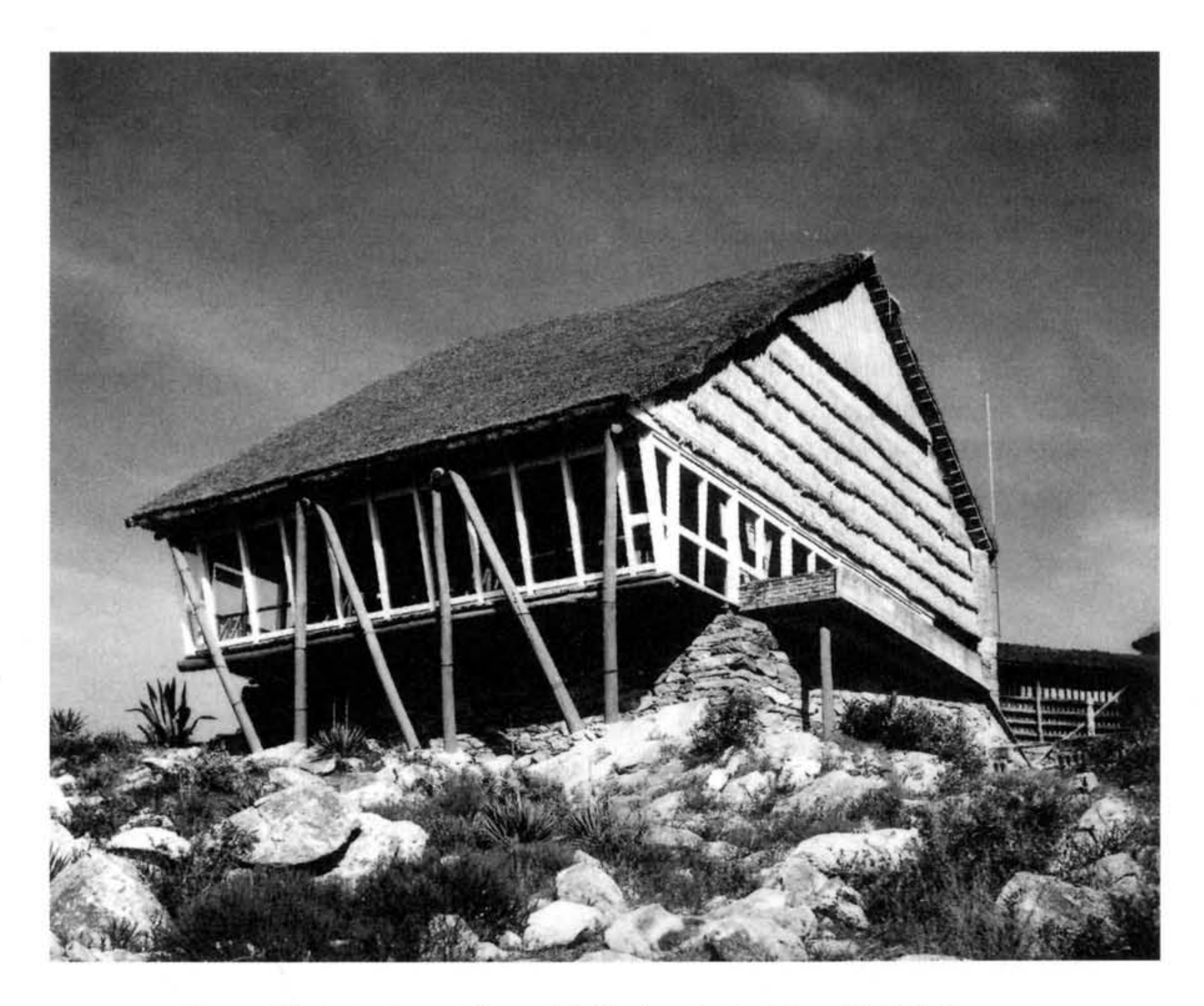
**VV AA:** Dossier sobre «La filosofía en Hispanoamérica», n.º 627, pp. 7/66.

## HISTORIA DE ESPAÑA

**Isabel de Armas:** La Ilustración a examen, n.º 627, pp. 141/143.

## POLITICA

**José Ramón Fontán:** Guerra y cultura, n.º 627, pp. 79/88.



«Ventorrillo de la Buena Vista» (1946). Arq. Julio Vilamajó. Villa Serrana, departamento de Lavalleja.

## Colaboradores

FERNANDO AÍNSA: Escritor uruguayo (Zaragoza).
LUIS BODELÓN: Crítico teatral español (Madrid).
MARIO CAMPAÑA: Escritor ecuatoriano (Barcelona).
ALVARO CASAL: Crítico cinematográfico uruguayo (Montevideo).
NORA CATELLI: Crítica y ensayista argentina (Barcelona).
HUGO GARCÍA ROBLES: Crítico literario uruguayo (Montevideo).
GABRIEL INSAUSTI: Crítico literario español (San Sebastián).
ÁNGEL KALENBERG: Crítico de artes visuales uruguayo (Montevideo).
CÉSAR LOUSTAU: Arquitecto y crítico de arquitectura uruguayo (Montevideo).
ALEJANDRO MICHELENA: Crítico teatral uruguayo (Montevideo).
WILFREDO PENCO: Crítico literario uruguayo (Montevideo).
RICARDO RODRÍGUEZ PEREYRA: Historiador argentino (Buenos Aires).
JUAN GABRIEL VÁSQUEZ: Narrador y crítico literario colombiano (Barcelona).

# CUADERNOS

# HISPANOAMERICANOS

## LOS DOSSIERS

559 Vicente Aleixandre
560 Modernismo y fin de siglo
561 La crítica de arte
562 Marcel Proust
563 Severo Sarduy
564 El libro español
565/66 José Bianco
567 Josep Pla
568 Imagen y letra
569 Aspectos del psicoanálisis
570 Español/Portugués
571 Stéphane Mallarmé
572 El mercado del arte
573 La ciudad española actual
574 Mario Vargas Llosa
575 José Luis Cuevas
576 La traducción
577/78 El 98 visto desde América
579 La narrativa española actual
580 Felipe II y su tiempo
581 El fútbol y las artes
582 Pensamiento político español
583 El coleccionismo
584 Las bibliotecas públicas
585 Cien años de Borges
586 Humboldt en América
587 Toros y letras
588 Poesía hispanoamericana
589/90 Eugenio d'Ors
591 El diseño en España
592 El teatro español contemporáneo
593 El cine español actual
594 El breve siglo XX
595 Escritores en Barcelona
596 Inteligencia artificial y realidad virtual
597 Religiones populares americanas
598 Machado de Assis
599 Literatura gallega actual
600 José Ángel Valente
601/2 Aspectos de la cultura brasileña
603 Luis Buñuel
604 Narrativa hispanoamericana en España
605 Carlos V
606 Eça de Queiroz
607 William Blake
608 Arte conceptual en España
609 Juan Benet y Bioy Casares
610 Aspectos de la cultura colombiana
611 Literatura catalana actual
612 La televisión
613/14 Leopoldo Alas «Clarín»
615 Cuba: independencia y enmienda
616 Aspectos de la cultura venezolana
617 Memorias de infancia y juventud
618 Revistas culturales en español

# CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

## Boletín de suscripción

Don ..........................................................................................................................

con residencia en ..........................................................................................................

calle de .............................................................................., núm. ............ se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ...................................................

a partir del número ............................................, cuyo importe de ........................................ se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

..................................... de ........................................... de 2002

*El suscriptor*

Remítase la Revista a la siguiente dirección .......................................................................

..........................................................................................................................................

## Precios de suscripción

| | | *Euros* |
|---|---|---|
| **España** | Un año (doce números) ........................................ | 52 € |
| | Ejemplar suelto ........................................ | 5 € |

| | | *Correo ordinario* | *Correo aéreo* |
|---|---|---|---|
| **Europa** | Un año ........................................ | 109 € | 151 € |
| | Ejemplar suelto ........................................ | 10 € | 13 € |
| **Iberoamérica** | Un año ........................................ | 90 $ | 150 $ |
| | Ejemplar suelto ........................................ | 8,5 $ | 14 $ |
| **USA** | Un año ........................................ | 100 $ | 170 $ |
| | Ejemplar suelto ........................................ | 9 $ | 15 $ |
| **Asia** | Un año ........................................ | 105 $ | 200 $ |
| | Ejemplar suelto ........................................ | 9,5 $ | 16 $ |

*Pedidos y correspondencia:*
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España, Teléfono 583 83 96

**Próximamente:**

Sobre Jorge Amado escriben:
*Basilio Losada*
*Isabel Soler*
*Carlos Alberto Pasero*
*Miguel Real*













5 euros